Die Entstehung
der
Idealen Landschaft

Der hohen philosophischen Fakultät

der

Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br.

als Habilitationsschrift vorgelegt

von

Josef Gramm
Dr. phil.

Freiburg i. Br.
Hof- und Universitätsbuchdruckerei C. A. Wagner
1909.

Die Entstehung der Idealen Landschaft

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
I. Allgemeiner Teil	1
II. Historischer Teil	6
A. Altertum	6
B. Mittelalter	29
C. Die Anfänge der Renaissance in Italien	31
D. Das 15. Jahrhundert im Norden	39
1. Niederlande	39
2. Deutschland	46
E. Das italienische Quattrocento	54
F. Das italienische Cinquecento	69
1. Lionardo	73
2. Michelangelo	77
3. Raffael	85

Vorwort.

Vorliegende Arbeit ist ein Teil einer größeren Untersuchung, die der Entwicklung der „Idealen Landschaft" von der Antike bis in die neuesten Zeiten hinein nachgeht. Infolge der von der hohen Fakultät gewünschten Umarbeitung des Abschnitts über die Antike, wie auch durch die Verwertung neuerer Literatur hat sich der Umfang der Arbeit derart erweitert, daß dadurch die Drucklegung leider wesentlich verzögert wurde. Was ich hier vorlege, die Geschichte der „Idealen Landschaft" bis zum Tode Raffaels, enthält bereits den wesentlichen Inhalt der definitiven Gestaltung, die im Herbst dieses Jahres erscheint. Dort sollen auch minder wichtige Partien, die hier nur kurz skizziert werden konnten, in breiterer Ausführung gegeben werden.

I. Allgemeiner Teil.

Das Wesentlichste der sog. „Historischen" oder „Heroischen Landschaft" liegt ohne Zweifel in dem idealen Charakter des Naturbildes. Nehmen wir ein beliebiges Werk der Poussin oder des Claude Lorrain, auf das jene Bezeichnungen mit Vorliebe angewandt werden. Da tritt uns denn die Natur gewissermaßen in ihrem Feiertagskleide entgegen. Nicht in der bunten Zufälligkeit des Alltags hat sie der Meister wiederzugeben versucht, sondern auf den festlichen Ton gestimmt, den die Dichter so gerne anschlagen, wenn sie uns berichten von den Großtaten vergangener Jahrhunderte, von Heldengeschlechtern, die die Welt bezwungen und uns Spätgeborenen nun im Ruhmesglanze der Unsterblichkeit erscheinen.

Mit dieser Erkenntnis ist aber das wichtigste Moment zur Charakterisierung derartiger Landschaftsszenerien gegeben. Sie sind vom Künstler als Ausfluß der Bildidee bewußt gestaltet. Das ihm vorschwebende Idealbild der Natur sucht er zu realisieren. Er unternimmt es, seinen Helden ein ihrer Bedeutung angemessenes Milieu zu schaffen und erhebt so die Natur in die Sphäre des Idealen. Nicht um eine Abschrift der Wirklichkeit oder einen beliebigen Ausschnitt aus der Erscheinungswelt kann es sich handeln, sondern um Darstellung einer über das Zufällig-Wirkliche hinaus gesteigerten und geläuterten, oder sagen wir kurz einer idealisierten Natur.

Als Material dienen dem Künstler selbstredend all die Formen, die ihm die Erscheinungswelt darbietet. In der Art ihrer Wiedergabe jedoch muß sich seine schöpferische Betätigung bekunden. Jenes Läutern der Wirklichkeit vom Individuell-Zufälligen zum Allgemeingültigen, zum Typischen, kann auf mancherlei Weise bewirkt werden. Zunächst läßt sich die Form durch Herausarbeiten der linearen Elemente vereinfachen. Solche Linienstilisierung prägt dem Naturobjekt gewissermaßen einen ornamentalen Charakter auf und erhebt es dadurch über die Wirklichkeit. In entsprechender Weise vermag der Künstler aber auch die farbige Erscheinung durch bewußtes Abstandnehmen von der Natur zu stilisieren und dadurch seinem Idealbilde anzunähern. Das gleiche gilt endlich von der Beleuchtung, die weitgehende

Stilisierungsmöglichkeiten zuläßt — es sei nur an Rembrandt und Turner erinnert. Allein mit solcher Stilisierung ist es noch keineswegs getan. Der Künstler gestaltet das Naturvorbild nach gewissen geistigen Gesichtspunkten, die sich aus dem Vorstellungsinhalt ergeben. Dieser aber ist zumeist von literarischen Momenten abhängig. Als würdigen Schauplatz bedeutender historischer Ereignisse, großer Taten ideell gesteigerter Charaktere oder wunderbarer Vorgänge aus der Welt des Christlich-Religiösen oder der antiken Mythologie pflegt uns der Maler nicht etwa einen bloßen Naturausschnitt, nicht ein Stückchen photographierte Wirklichkeit vorzuführen. Er zeigt uns vielmehr eine Welt, die aus der Idee des dargestellten Vorgangs heraus sozusagen eigens dafür geschaffen wurde. Da ist kein Zufall, keine Willkür. Ein Glied bedingt das andere. Jedes darf nur insoweit hervortreten, als ihm Bedeutung im Verhältnis zum Ganzen zukommt. Die Schönheit dieses Ganzen beruht eben auf dem feinen Zusammenstimmen der relativen Werte aller Einzelteile. So dient die Gesamtheit vollkommen der Bildidee; sie bildet gewissermaßen ein Orchester, dessen künstlerische Klangwirkung uns sehr wohl den Begriff freiwaltender Schönheit zu vermitteln imstande ist, obschon die tonproduzierende Tätigkeit jedes Spielers aufs genauste geregelt wird und zwar mit Rücksicht auf die übrigen Mitspieler und so aufs Ganze.

Nun mag man mit Recht fragen: Gebietet denn nicht auch die wirkliche Natur über ein solches Orchester, dessen einzelne Stimmen nach ihren relativen Werten aufs feinste abgewogen und gegenseitig bedingt, die mächtige Symphonie der Schöpfung ermöglichen?

Ohne Zweifel! — Allein jenes tausendfältige Ineinanderspielen und Aufeinanderbeziehen der wirklichen Natur in ihrer unübersehbaren Vielheit kann bei der Darstellung eines kleinen Teils der Natur, eines „Naturausschnitts“, wie ihn der „Vedutenmaler“ zu geben pflegt, unmöglich zur Geltung kommen. So sehen wir bei einer als „Naturausschnitt“ aufgefaßten Landschaftsdarstellung die Beziehungsfäden nach allen Richtungen hinauslaufen, die unser Interesse nach außerhalb des Bildes liegenden Dingen hinleiten, vom Rahmen jedoch unerbittlich abgeschnitten werden. Wir haben wohl Anweisungen auf die umgebende Außenwelt, aber die Erfüllung fehlt und mit ihr die Einheitlichkeit und Geschlossenheit, die jedem großen Kunstwerk innewohnt.

Hier setzt nun der Maler ein. Seine Aufgabe wird es sein, all die Faktoren, aus denen die beabsichtigte Wirkung resultieren soll, im Bilde zu vereinigen, die gegenseitigen Beziehungen der Teile unter sich und zum Ganzen klarzulegen, so daß wir gewissermaßen die gesamten Orchesterstimmen vor Augen haben, ohne dadurch von der Gesamtklangwirkung abgelenkt zu werden. In einem solchen Bilde leiten die Beziehungsfäden nicht mehr über den

Rahmen hinaus. Alles fügt sich übersichtlich und harmonisch ineinander. Unser miterlebendes Empfinden ergeht sich gleichsam in einer für den jeweiligen Fall eigens erschaffenen, eigens komponierten Welt.

Damit sind wir auf den Kernpunkt der Definition der „Idealen Landschaft" gelangt.

Die „Ideale Landschaft" ist demnach eine mit freier Benutzung der Naturvorbilder nach künstlerischen Gesichtspunkten bildmäßig gestaltete, eine komponierte Landschaft[1].

Die „Ideale Landschaft" gibt in gewissem Sinn ein konzentriertes Weltbild unter dem jeweiligen geistigen Gesichtswinkel des Künstlers. Daher die innere Gesetzmäßigkeit und äußere Abrundung, wie sie auch dem Drama unserer Klassiker eigen ist. Allein nicht nur mit dem Drama als solchem teilt die „Ideale Landschaft" gewisse Eigenschaften bezüglich des innerlich bedingten Aufbaus usf., sie berührt sich auch hinsichtlich der bildmäßigen Wirkung mit jenen künstlerischen Wirkungen, die vom Schauplatz des Dramas, von der Bühne vermittelt werden. So bildet die „Ideale", d. h. die komponierte Landschaft eine Parallele zu der aus Kulissen, Versatzstücken und dem die Szenerie begrenzenden Hintergrund zusammenkomponierten Bühnendekoration, dem „Bühnenbild". Sie bedient sich im Prinzip der gleichen Hilfsmittel, nur müssen sich die einzelnen bewußt angeordneten Bildteile zu einem organischen Ganzen zusammenfügen. Wo hier die Gestaltungskraft des Künstlers versagt, da stellt sich auch gleich der Eindruck des Unnatürlichen, des Theatralisch-Gekünstelten ein. Die Schwierigkeit für den Maler liegt eben darin, die Natur gleichsam über sich selbst hinauszuheben und dabei doch den Schein des organisch Gewordenen zu wahren.

Entsprechend der geologischen, klimatischen und kulturellen Beschaffenheit der verschiedenen Länder kommt nun die Natur dem Künstler zu Hilfe. Die überaus bildmäßig gestaltete Natur der Mittelmeergebiete mußte der Entstehung der „Idealen Landschaft" besonders förderlich sein. Der „klassische Linienadel" der mittel- und süditalienischen Gegenden z. B. begünstigte eine wesentlich stilisierende Richtung der Landschaftsdarstellung bei den einheimischen Künstlern sowohl, wie bei den zugewanderten Nordländern, zumal letztere einen viel ausgebildeteren landschaftlichen Sinn aus der Heimat mitbrachten. So war Italien zur Geburtsstätte der „Idealen Landschaft" geradezu prädestiniert.

[1] Bei einer Definition der „Idealen Landschaft" wird man sich damit begnügen müssen, das bewußte Arrangieren der Bildteile als Hauptcharakteristikum hervorzuheben. Da aber in jeder Landschaftsauffassung, auch in der der sog. Naturalisten (vgl. Liebermann) das Komponieren eine gewisse Rolle spielt, so kann unserer Definition nur relative Bedeutung zugemessen werden.

Allein schon ein flüchtiger Blick in die Entwicklungsgeschichte der Malerei seit dem Ausgang des Mittelalters zeigt uns, daß die Landschaftsmalerei im Norden wie im Süden nicht selbständig erwachsen ist, sondern sich ganz allmählich aus bescheidenen Andeutungen des Hintergrundes der figürlichen Szene herausentwickelt hat. Sobald die Natur als Umgebung menschlicher Existenzen ins Bild eingeführt wird, tritt sie zu den Figuren, als den Trägern der Handlung und Empfindung, in ein gewisses Verhältnis. Zunächst ist dieses freilich rein zufällig: ein willkürliches, innerlich keineswegs bedingtes oder gar nach Kunstgesetzen geregeltes Beieinander. Man könnte sich in einem derart aufgefaßten Bilde die Naturumgebung wohl auch ganz anders denken, da ja ein innerer Zusammenhang nicht besteht. Das liegt schon in der Primitivität der Kunstmittel begründet. Aber auch mit zunehmendem Naturverständnis, mit wachsender Naturbeherrschung ändert sich das Verhältnis noch nicht, da der Künstler jetzt in heller Freude über sein neuerrungenes Können sich in möglichst getreuer Wiedergabe unzähliger Naturdetails ergeht, die das Ganze verwirren und in ihrer Zufälligkeit die Zusammenhänge verschleiern.

Erst jene Zeit, die im Vollbesitz der künstlerischen Mittel die ganze sichtbare Welt wirklichkeitsgetreu wiederzugeben im stande war, durfte daran gehen, ihr Können einem planmäßig durchdachten System einzuordnen. Beschränkung auf das Zweckdienlichste, Angemessenste, möglichste Konzentration, Vereinfachung, Mäßigung und Klarheit — das waren die wichtigsten Gesichtspunkte, die den Maler bei der Komposition der jeweiligen landschaftlichen Umgebung seiner figürlichen Szenen leiteten.

Der Grundakkord wird von dem resp. den Trägern der Handlung — dem Helden, wenn man so will — angestimmt. Die einzelnen Bestandteile der Naturumgebung nehmen gewissermaßen diesen Grundakkord auf und lassen ihn, auf die Orchesterstimmen verteilt und durch die verschiedenen Klangfarben variiert und bereichert, zu einem mächtigen Tongebilde anschwellen. Die Naturumgebung reflektiert so geradezu die geistige Verfassung der Figuren, ihre Gefühlsempfindung, ihre *Stimmung*.

So entsteht der Begriff der *Stimmungslandschaft*. Kannte man bisher in der Landschaftsmalerei nur die von den Tages- und Jahreszeiten ausgelösten Naturstimmungen, so lernt der Künstler allmählich die reiche Skala seelischer Empfindungen vom Menschen auf die Umgebung zu übertragen. Das ganze Milieu scheint teilzunehmen an den Freuden und Leiden, dem Hoffen, Suchen und Sehnen des Helden. Wir haben es hier mit einer der stärksten Äußerungen des sog. *sympathetischen Naturgefühls* zu tun, wie es uns auch in Shakespeares Dramen entgegentritt. Je nach dem mehr *historisch-heroischen*, *episch-idyllischen* oder *lyrischen* Grundcharakter

der figürlichen Szene vertritt auch die damit in Einklang gebrachte Landschaft eine jener Kategorien.

Wir unterscheiden also im wesentlichen zwischen historisch-heroischen Landschaften (durch christlich-religiösen, mythologischen oder profanhistorischen Inhalt bedingt und in dramatisch-pathetischer Formgebung) einerseits und episch-idyllischen und lyrischen anderseits. Meist faßte man die „Ideale Landschaft" unter dem Begriff der „Heroischen" oder „Historischen Landschaft" zusammen. Allein genau genommen stellen sich diese Kategorien nur als Unterarten der „Idealen Landschaft" dar.

Wenn im folgenden der Versuch unternommen wird, das allmähliche Herauswachsen der „Idealen Landschaft" aus dem Hintergrunde des Figurenbildes aufzuzeigen, so mußten in erster Linie diejenigen Darstellungen figürlichen Inhalts herangezogen werden, auf denen der Künstler der Naturumgebung ein wenn auch noch so bescheidenes Plätzchen eingeräumt hat. Weiterhin ergab sich die Notwendigkeit, die zunehmende Verfeinerung der künstlerischen Ausdrucksmittel im Wandel der Zeiten zu verfolgen. Wir werden dabei im Verlauf der italienischen Renaissancemalerei den für die Figurendarstellung sich allmählich herausbildenden Kompositionsprinzipien nachzugehen haben, um endlich jene Werke ins Auge zu fassen, in denen die Kompositionsgesetze der Figuren auch auf ihre landschaftliche Umgebung hinüberwirken und so Mensch und Natur in harmonischem Zusammenklang einer höheren, geläuterten Wirklichkeit erscheinen lassen. Damit aber dürften die Grundbedingungen festgestellt sein, aus denen sich die selbständig gewordene „Ideale Landschaft" des Barockzeitalters folgerichtig entwickeln konnte.

II. Historischer Teil.

A. Altertum.

Über die Uranfänge künstlerischer Tätigkeit des Menschengeschlechts hat uns die prähistorische Forschung erwünschte Klarheit gebracht. Die auf Knochen- und Hornstücken eingeritzten Zeichnungen jener primitiven Jäger- und Fischervölker zeigen uns die ersten Versuche, den Menschen sowie die ihm zugesellten Nutztiere in einfachen Umrissen bildlich festzuhalten[1].

Erst viel später, als die Menschheit sich in zahlreiche, innerlich bedingte Gruppen geschieden hatte, und diese ihre selbständige Kulturaufgabe in der Geschichte zu erfüllen begannen, trat auch die natürliche Umgebung der Lebewesen in den Kreis der Darstellungen ein. Wie sehr die Naturauffassung der einzelnen Völker von dem Charakter ihrer heimischen Natur abhängig ist, ergibt sich am klarsten aus der Geschichte der Landschaftsmalerei[2]. Eine künstlerisch wertvolle Landschaftsmalerei konnte sich nur da entwickeln, wo eine schöne, reiche Naturumgebung auf Auge und Gemüt des Künstlers einwirkte und so das Bestreben zeitigte, sich in die Natur einzuleben und sie einheitlich aufzufassen. Außerdem mußten aber auch die technischen Vorbedingungen zur Erreichung einer gewissen Illusion vorhanden sein. In allen diesen Punkten war es aber bei dem ältesten Kulturvolke, den Ägyptern, höchst ungünstig bestellt. Die Einförmigkeit des ägyptischen Niltales, das zur Zeit der Dürre den Charakter der nahen Wüste annimmt, nach der jährlichen Überschwemmungsperiode sodann in üppiger Fruchtbarkeit prangt, ohne doch die Vielseitigkeit europäischer Vegetation aufzuweisen, bot seinen Bewohnern keine genügenden Anregungen zu landschaftlicher Darstellung[3]. Ihnen fehlte ebenso wie den in Messopotamien ansässigen Stämmen

[1] Vgl. G. u. A. de Mortillet, Musée Préhistorique. Paris 1903, Pl. 26—30.

[2] Eigentliche Landschaftsdarstellungen finden sich nur in Gegenden, deren Natur hierzu reiche Anregung bot, wie in Kreta, dem Libanongebiet und dem vorderen Kleinasien (Jonien); sie fehlen dagegen in Gegenden, wo die Naturanregung ausblieb, wie im mesopotamischen Flachland und im Niltal.

[3] Vgl. A. Ermann, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum I, Tübingen 1885, S. 19 ff.

der Begriff der schönen Natur, der den Völkern des Mittelmeeres von ihrer so reichgestalteten Landschaft her allzeit geläufig war. Aber auch die Technik ist in Ägypten über ein gewisses Anfangsstadium nicht hinausgeschritten. Der ägyptische Maler kennt nur die reinen, leuchtenden Lokalfarben, nicht die vermittelnden gebrochenen Töne. Er erstrebt keine plastische Modellierung durch Licht und Schatten, keine Raumvertiefung usf. So begnügt man sich in landschaftlicher Hinsicht mit Andeutungen; die Naturdinge erscheinen landkartenartig ausgebreitet[1]. Das Nebeneinander wird zum Übereinander. Das sonst so energische Naturerfassen der alten Ägypter erstreckt sich nur auf das Einzelobjekt und äußert sich mehr in der Plastik als in der Malerei. Die vegetabilischen Elemente behielten ihren ornamental-dekorativen Charakter als Vorbilder für architektonische und ornamentale Formen auch in landschaftlichen Darstellungen bei; man strebte eben nicht nach Illusionswirkungen. Eine ägyptische Sumpflandschaft wird z. B. durch ein paar Papyrusstauden mit Wasservögeln, ein Felsenhang der Nekropole durch wellig ansteigende Bodenlinien mit einer Grabfassade und allerhand Bäumen verdeutlicht.

Einen gewissen Fortschritt zeigen bereits die Reliefdarstellungen der Assyrer, obschon die landschaftlichen Hintergründe, die in der späteren Zeit sehr beliebt wurden, nicht die scharfe, lebhafte Naturbeobachtung aufweisen, wie sie im Figürlichen, besonders in den Tiergestalten, zutage tritt. Immerhin mag man hier im Gegensatz zur ägyptischen Kunst das Streben nach landschaftlicher Gruppierung erkennen, wenn auch von einheitlichem Natureindruck noch keine Rede sein kann. Meist bleibt es bei der einfachen, doch nicht mehr ganz zusammenhangslosen Übereinanderstellung der im Raum nebeneinander geordneten Gegenstände[2].

Die primitiven landschaftlichen Andeutungen in der Malerei der westasiatischen Völker kommen für unser Thema nicht in Betracht. Die ausgebildete Landschaftskunst der Chinesen und Japaner dagegen trat — von einigen Ausnahmen abgesehen — erst in neuerer Zeit in den Gesichtskreis der Mittelmeervölker, als die „Ideale Landschaft“ bereits ihrem Verfall entgegenging. Sie darf daher an dieser Stelle gleichfalls übergangen werden.

Unsere Betrachtungen führen uns nunmehr zu der hochentwickelten vorgriechischen Inselkultur, die man als die Kretisch-Mykenische zu bezeichnen pflegt. Nach den neuesten Funden auf Kreta ergibt sich, daß die landschaftliche Umgebung zuweilen ziemlich gleichberechtigt neben die Figuren trat. Die Künstler schufen in steter, enger Fühlung mit der Natur; sie behandelten die Vegetation mit offensichtlicher Liebe und pflegten auch das Terrain ein-

[1] Vgl. K. Wörmann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker, München 1876, S. 32 und Taf. I.

[2] Wörmann a. a. O. S. 68. Vgl. die Reliefs von Kujundschik.

gehend zu schildern[1], wobei ein eigenartiges Raumgefühl zutage tritt, das uns an japanische Kunst gemahnt. Auch stilistisch ergeben sich manche interessante Parallelen bei solchem Vergleich.

In den Fresken des Palastes bei Aja Triada auf Kreta wirken die Tiergestalten bereits fast als Staffage der Landschaft. Diese selbst wird freilich mehr in Andeutungen geschildert. Auf den berühmten goldenen Wasiobechern erscheint das Terrain durch wellig bewegte Erdformationen charakterisiert. Diese sind der amorphen Masse des Bodens geschickt nachgebildet. In der Wiedergabe von Bäumen und Sträuchern hat der Künstler das altorientalische Prinzip halbgeometrischer Formgebung verlassen. An Stelle der steifen, ornamentartigen Vegetationsbildungen treten solche von größerer Naturwahrheit mit jenen zufälligen Abweichungen, wie sie das natürliche Wachstum bedingt. Merkwürdige tropfsteinartige Gebilde, die vom obern Rande des Reliefs herabhängen, scheinen dem in der älteren orientalischen Kunst unbekannten Bedürfnis nach Flächenfüllung entsprungen zu sein. A. Riegl deutet diese Gebilde als atmosphärische Erscheinungen, als Wolken[2]. A. Reichel dagegen faßt sie, wohl richtiger, als „Terrainwolken" auf und sucht die merkwürdigen Gestaltungen, die an Protoplasmaklümpchen erinnern, als freie dekorative Nachbildungen der in der gleichzeitigen chinesischen Kunst auftretenden Wolkenformen zu erklären[3]. Jedenfalls haben wir in der mykenischen Kunst zum erstenmal wirkliche Landschaftsdarstellungen zu verzeichnen. Die Szenerie der Vasiobecher umfaßt „einen für subjektive Momentanschauung berechneten Ausschnitt der Erdoberfläche"[4]. Das Problem der Raumtiefe freilich scheint der Künstler hier noch nicht aufgegriffen zu haben. Das beweist der in die Luft gesetzte hintere Baum, an dem das Netz mit dem gefangenen Stier befestigt ist. Dennoch müssen wir anerkennen, daß der mykenische Bildner

---

[1] Hier wären auch die Gemmen, Goldringe und Siegelabdrücke zu berücksichtigen sowie die kretischen Münzen des 5. Jahrhunderts v. Chr., in denen der starke landschaftliche Sinn altkretisch-mykenischer Kunst fortzuleben scheint. Als Hintergrund der Einzelgestalten fungieren Bäume; das einemal finden wir gar eine richtige Waldszenerie. Der Stil dieser Reliefs ist so sehr malerisch, daß man sich geradezu an modernste französische Plaketten erinnert fühlt. (Abbildungen bei Percy Gardner, The Types of Greek Coins. Cambridge 1883, Pl. IX, No. 17—20.) Herr Professor H. Thiersch hatte die Güte, mich auf diese Quellen aufmerksam zu machen. Für seine mannigfachen wertvollen Hinweise und Anregungen sei ihm auch an dieser Stelle aufrichtig Dank gesagt.

[2] Al. Riegl in den Jahresberichten des Österr. Archäologischen Instituts in Wien IX, Wien 1906, S. 8.

[3] Vgl. A. Reichel, Über Analogien einiger ostasiatischer Ornamente mit Formen der kretisch-mykenischen Kunst. In „Memnon", Zeitschrift für die Kunst- und Kulturgeschichte des alten Orients. Herausgegeben von Freiherrn v. Lichtenberg I, H. 2. Leipzig 1907, S. 54 ff.

[4] Riegel a. a. O. S. 7.

von jenem Prinzip, die Landschaftsteile in objektiver, in sich abgeschlossener Existenz zu geben, bereits abgegangen ist zugunsten einer zusammenhängenden Naturschilderung, wie sie in der griechischen Kunst erst wieder in der Zeit nach Lysipp aufkommt.

Jene außerordentliche Naturtreue freilich, die die mykenischen Tiergestalten auszeichnet, finden wir in der landschaftlichen Wiedergabe dieser Epoche noch nicht. Um so liebevoller bildete man einzelne Naturbestandteile durch, wie Pflanzen und Tiere, unter denen die Lebewesen des Meeres eine besondere Rolle spielen. Man verwandte sie auch gern als kunstgewerbliche Schmuckformen.

Fassen wir nun die griechische Malerei etwas näher ins Auge.

In der künstlerischen Kultur der Griechen war die allseitige Ausbildung der Menschengestalt Norm und Ziel aller Bestrebungen. Der aufs Plastische gerichtete Sinn der Hellenen, wie er durch ihre heimische Natur bedingt war[1], konnte einer malerischen Landschaftsdarstellung nicht sonderlich günstig sein. Unter dem Einfluß einer anthropomorphischen Naturauffassung verdichteten sich die Naturkräfte in der Phantasie des Poeten wie des bildenden Künstlers zu menschlichen, respektive halb menschlichen, halb tierischen Fabelgestalten[2]; man gab lieber die Personifikation gewisser Naturformen, als diese selbst.

So fand die griechische Malerei der Blütezeit ihr Genüge in landschaftlichen Andeutungen als Hintergrund für figürliche Szenen. Am bescheidensten tritt die Schilderung der Naturumgebung, dem Charakter der Umrißzeichnung entsprechend, in der Vasenmalerei auf; ein paar Linienzüge verdeutlichen das Terrain u. dgl. Gelegentlich machen sich freilich auch realistischere Züge geltend, wie etwa auf einer wundervollen rotfigurigen Amphora in Arezzo mit der Darstellung des Pelops, der Hippodameia im Rennwagen aufs Meer entführt. Hier wird das Glitzern der Wasserfläche durch flachrunde, flüchtige Striche geschickt zur Anschauung gebracht. Das Zurückflattern von Haar und Mantel bekundet die Schnelligkeit der Bewegung und dient zugleich dekorativen Zwecken, wie in der Malerei der Renaissance.

Einen beträchtlichen Schritt über die Vasenmalerei hinaus ging man in der monumentalen Wandmalerei dieser früheren Epoche. Leider sind wir für unsere Beurteilung mangels an Originalwerken auf literarische Quellen angewiesen. Diese vermelden jedoch nichts von selbständigen Landschaftsdarstellungen. Die figürliche Szene erhielt vielfach einen landschaftlichen Hintergrund, der zwar hübsch abgeschlossen, aber doch nur recht einfach ge-

[1] Vgl. hierüber Wörmann a. a. O. S. 81 ff.

[2] Analoge Erscheinungen finden sich in der altnordischen Poesie und in der neueren Malerei, hauptsächlich bei Böcklin.

halten war; er sollte als Folie für die Gestalten erst in zweiter Linie in Betracht kommen. Von solchen Gesichtspunkten aus wird man auch die gefeierten Wandbilder eines Polygnot beurteilen müssen, deren Beschreibung wir Pausanias verdanken. Ein Felsenhang etwa mochte ein Gebirge versinnlichen, einige Zelte das Lager der Griechen, ein Haus sollte eine Stadt verdeutlichen u. dgl.

Solche mehr andeutende Wiedergabe der Szenerie lag in den Stilforderungen der älteren Monumentalkunst begründet; von Primitivität im eigentlichen Sinne kann nicht die Rede sein. Nach Vasenbildern polygnotischen Stiles zu urteilen, scheint man auch in der Wandmalerei dieser Epoche bereits die Schattierung in den Dienst körperlicher Modellierung gestellt zu haben. So dürften die Fortschritte des Schattenmalers Apollodor weniger eine unerhörte Neuerung als vielmehr eine Weiterbildung jenes Prinzips bedeutet haben [1]. Jedenfalls mochten polygnotische Wandgemälde auch landschaftlich einer gewissen Einheitlichkeit des Eindrucks nicht entbehrt haben. Die gegenteilige Ansicht Wörmanns [2] mag mit dem Hinweis auf Vasenbilder polygnotischen Stils sowie auf die gravierte Argonautenszene der Ficoronischen Cista widerlegt werden, nachdem neuerdings Fr. Behn diese Darstellung auf ein Gemälde des Mikon zurückgeführt und den Zusammenhang mit polygnotischen Wandmalereien außer Frage gestellt hat [3].

Malerische Illusionswirkungen jedoch lagen zweifellos außerhalb der Stilgrenzen der monumentalen Wandmalerei dieser älteren Zeit. Sie wurden erst ermöglicht, nachdem die Bühnenmalerei das Auge durch perspektivische Effekte für illusionsmäßige Wiedergabe der Natur geöffnet hatte.

Agatharchos von Samos gilt nach Vitruvs Zeugnis als der bahnbrechende Künstler auf diesem Gebiete. Er schuf in dem neuen Sinne Dekorationen für die Stücke des Aischylos und legte seine perspektivischen Errungenschaften bereits in einer theoretischen Schrift nieder. Im Grunde genommen wird es sich wohl nur um Erkenntnis einiger Hauptgesetze über den Verlauf von Fluchtlinien u. dgl. gehandelt haben [4]. Die Bühnendekoration mochte so im wesentlichen den Anforderungen des Dichters entgegengekommen sein. Man gab Vorder- und Hintergrund, Architekturen und Fernsichten. Bestimmte Schauplätze waren jedenfalls der Wirklichkeit einigermaßen entsprechend charakterisiert, wenn auch mehr andeutend in großen Zügen, nach vorwiegend dekorativen Gesichtspunkten.

Es entstand dadurch in der Bühnenmalerei eine Art von dekorativer Landschaftsdarstellung großen Stiles, freilich nicht als Selbstzweck, sondern

[1] Vgl. Fr. Behn, Die Ficoronische Cista, Leipzig 1907, S. 54 f.

[2] Wörmann a. a. O. S. 162. [3] Behn a. a. O. S. 49, 51, 67.

[4] H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler II, Stuttgart 1889, S. 35 f.

lediglich als Hintergrund für das plastisch lebendige Historienbild der Schauspieler.

Eine solche, mit mäßigem perspektivischen Können operierende, Illusionswirkungen erstrebende Bühnenmalerei konnte naturgemäß nicht ohne Einfluß bleiben auf die nunmehr mächtig aufblühende Tafelmalerei.

So wird uns denn berichtet, daß Apollodoros, der „Schattenmaler", zur Zeit des Peloponnesischen Krieges in seinen Tafelgemälden zum erstenmal mit der Natur gewissermaßen in Wettstreit getreten sei. Er erreichte dies durch Vermischen und Vertreiben der Farbe, durch Modellierung in Licht und Schatten und durch einheitlichere Lichtverteilung. Darin aber lag ein bedeutender Fortschritt gegenüber der Auffassung Polygnots. In allen jenen Punkten erscheint Apollodor von der neuen Bühnenmalerei abhängig[1]. Mit deren Mitteln mochte es ihm gelungen sein, Figuren und landschaftlichen Hintergrund zu einem einheitlicheren Ganzen zu verbinden[2].

Die neuen Errungenschaften Apollodors wurden von seinen Nachfolgern auf dem Gebiet der Tafelmalerei, wie Zeuxis, begierig aufgegriffen und weitergebildet. Allmählich macht sich auch, durch das wissenschaftliche Studium der Mathematik und Geometrie gefördert, ein energisches Streben nach Raumwirkung geltend, das ebenfalls auf Anregungen von seiten der Bühnenmalerei zurückgeführt werden dürfte. Von dieser ging auch das dekorative Prinzip in die Hintergründe der Tafelgemälde über und beherrschte die Landschaftsdarstellung selbst dann noch, als sie bereits selbständig geworden war. Dieser Vorgang vollzog sich jedoch erst in spätgriechischer Zeit, also in der Epoche nach Alexander dem Großen, der wir uns nunmehr zuwenden wollen.

Durch die Ländereroberungen Alexanders hatte das Griechentum neue orientalische Elemente in sich aufgenommen, es war international geworden. Die „hellenistische" Weltanschauung schloß in sich eine veränderte Naturanschauung. Die großen Städte der Diadochenherrscher werden Zentren der hellenistischen Kultur. Das gilt besonders von Alexandria in Ägypten. So zeitigt die anders geartete Natur Ägyptens eine andere Naturauffassung. Die hellenistischen Großstädte ließen die Gegensätze zwischen Stadt und Land erst so recht zur Geltung kommen; man sucht jetzt die Natur um ihrer selbst willen auf. Fand der Natursinn durch ein realistischeres wissenschaftliches System und den internationalen Verkehr rege Förderung, so bewirkte die neue wissenschaftliche und philosophische Richtung ein allmähliches Verblassen des alten polytheistischen Glaubens und führte so unmittelbar auf die Natur hin. An Stelle der bisherigen Naturpersonifikationen, als Dryaden, Satyrn,

---

[1] Brunn a. a. O. II S. 50. [2] Wörmann a. a. O. S. 169.

Nereiden usf. gab man jetzt die entsprechenden Naturformen: den Baum, den Berg, das Gewässer usw. So macht sich der in der hellenistischen Epoche auftretende realistische Zug, wie in der Literatur (Theokrit), auch in der bildenden Kunst geltend. Die schärfere Detailbeobachtung, das Herausgreifen von malerischen Momenten, Lichteffekten u. dgl. war der neuen illusionsmäßigen Landschaftsauffassung günstig.

Zu Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. hatte die griechische Malerei nahezu alle Stoffgebiete erobert und „all jene Schritte getan, die von der Umriß- und Flächenmalerei zu der ausgebildeten Licht- und Schattenmalerei mit vollräumlicher Wirkung führten“ [1].

Das bewußte Aufsuchen der Natur äußert sich am unmittelbarsten in der poetischen Naturschilderung. Bereits die Dichter in voralexandrinischer Zeit ergingen sich in der Beschreibung landschaftlicher Hintergründe. Die Vertreter des Hellenismus spinnen nun diese Schilderungen reicher aus. Das Lokale wird genauer festgehalten. Alles erscheint weit subjektiver gefärbt, reflektierter, als etwa bei Homer, obschon bereits in dessen Werken eine erstaunlich scharfe Naturbeobachtung hervorgetreten war. Die Natur wird jetzt mit menschlichen Empfindungen beseelt. Freilich konnte sich der Dichter in solchen Fällen weit klarer ausdrücken, als der Maler, der auf Andeutungen in der Farbenstimmung angewiesen ist. Auch treffen wir Vergleiche von Seelenstimmungen mit Naturvorgängen wie in früherer Zeit, nur weit bewußter und häufiger. Den Niederschlag solcher Naturbeseelung enthalten die neuen Dichtungsarten: das Idyll, das Epigramm und der Roman. In den Hirtenromanen tritt die landschaftliche Schilderung bereits als Selbstzweck hervor.

Die hellenistische Naturauffassung lebt in den Römern fort, ohne jedoch eine wesentliche Vertiefung zu erfahren. Eine eigentlich selbständige Landschaftspoesie, die auf selbständige Landschaftsmalerei schließen läßt, macht sich kaum vor der Übergangszeit zum Mittelalter geltend.

So war denn die selbständige Landschaftsmalerei erst in der nachalexandrinischen Epoche möglich geworden. Doch werden wir in solchen Werken keinenfalls die seelischen Qualitäten moderner Landschaftsbilder voraussetzen dürfen. Die Künstler bevorzugten heitere, freundliche Stimmungen; das Empfinden für das Erhabene, Romantische der Gebirgsnatur scheint ihnen noch unbekannt gewesen zu sein. Die Linear- und Luftperspektive wurde hauptsächlich durch das Gefühl geregelt. Man bildete den Raum natürlicher durch und verkleinerte die Figuren zugunsten der Landschaft. So entstand

---

[1] K. Wörmann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker I, Leipzig 1900, S. 341.

die mythologische und idyllische Landschaft mit entsprechender Staffage. Als Nachwirkung der alten anthropomorphischen Naturauffassung der Griechen haben die mythologischen Naturpersonifikationen zu gelten, die nunmehr auch in der Landschaftsmalerei häufig auftreten. Dazu gesellen sich rein reflektierte Landschaftspersonifikationen, die in keinem Zusammenhang mit dem Mythus stehn (Σκοπιαὶ, Ἀκταὶ, Νομαὶ, Λειμῶνες). Auch die Örtlichkeit wurde durch Fluß-, Berggottheiten u. dgl. verstandesgemäß verdeutlicht.

Die Denkmäler, an die unsere Untersuchungen anzuknüpfen haben, sind uns auf italienischem Boden erhalten. Es handelt sich um die reichen Schätze der Wandmalerei aus Rom und den vom Vesuv im Jahre 79 n. Chr. verschütteten Städten Campaniens. Gerade auf den besten dieser Werke ruht noch ein Abglanz ihrer hellenistischen Vorbilder. Das mag uns vor allem die Betrachtung der berühmten esquilinischen Odysseelandschaften im Vatikan lehren[1]. Es sind die bedeutendsten heroischen Landschaftsdarstellungen, die uns aus der Antike erhalten blieben. Sie verkörpern eine aufs Dramatische gerichtete Naturauffassung[2].

Die Heroengestalten aus der Odyssee — mochten sie auch nur als kleine Staffagefiguren auftreten — verlangten nach einer erhabenen, gesteigerten Natur mit energischen, ausdrucksvollen Formen. Dementsprechend gab der Künstler großartige Gebirgs- und Meeresszenerien, in die unsere Phantasie mit Selbstverständlichkeit all die mythischen Helden Homers versetzt. Sehen wir uns nun den esquilinischen Freskenzyklus etwas näher an. Panoramaartig die Wandflächen durchbrechend, ziehen sich die Landschaften hinter rotgemalter Pilasterarchitektur entlang. In großen einfachen Formen wird das meist gebirgige Terrain mit Felsbogen und blauenden Meeresbuchten, Gebäuden usw. geschildert. Der Pilastereinteilung entspricht keineswegs die landschaftliche Einteilung. Diese gliedert vielmehr die $7\frac{1}{2}$ durch Pilaster getrennten Szenen in 4 durch blaue Meeresstreifen getrennte Einheiten. Die Vegetation beschränkt sich auf Wiedergabe einzelner Bäume und niederer Gewächse im Vordergrund und auf farbige Andeutungen von Grün in der Ferne. Die Gesteinsformationen sind zu einer Art von Kulissen zusammengeschoben; bei den beiden ersten Szenen freilich mehr zufällig und wenig bildmäßig. Dagegen enthält das dritte und vierte Lästrygonenbild abgerundete, in sich geschlossene landschaftliche Szenerien. Randkulissen, eventuell aus Felsen, Menschengestalten und Schiffsteilen gebildet, fassen die Bühne ein und führen das Auge durch den Schwung ihrer Liniengänge in die Tiefe nach

---

[1] Vgl. K. Wörmann, Die antiken Odysseelandschaften 2c., München 1877.

[2] Vgl. die Einteilung bei W. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, Leipzig 1873, S. 95 ff.

dem Zentrum der Darstellung. In ähnlicher Weise ist auch die Architektur des Kirkebildes verwertet. Die Figuren auf den Meerbildern fügen sich der Landschaft zwanglos ein. Der Künstler hat den dekorativen Wert lebhaft bewegter Silhouetten trefflich auszunützen verstanden. Durch die mannigfachen Richtungsakzente der Figuren wird die Tiefenvorstellung angeregt, während anderseits die Landschaft dadurch belebt erscheint. In eigenartiger Weise ist die Szenerie des Unterweltbildes durch das phantastische Felsentor zu geschlossener Wirkung gebracht. Freilich partizipiert daran wesentlich die malerische Behandlung des Bildgrundes durch Schattengebung. Die Durchblicke, Überschneidungen u. dgl. auf den Odysseelandschaften verraten die feinfühlige Hand eines Künstlers, der seinem idealen Stoffe gewachsen war. Mit staunenswerter Sicherheit gebietet er über die verschiedensten Stimmungen. Auf dem Bilde der Schiffszerstörung ist das Bedrohliche der Situation nicht nur in dem wilden Getümmel der Figuren trefflich zur Anschauung gebracht, es äußert sich auch in der Naturszenerie: Die mächtigen, steilen Felsenhöhen der Bucht scheinen die manövrierenden Schiffe mit den Kämpfenden gleichsam durch einen Ringwall zu umschließen. In dem engen Durchlaß stauen sich die hochgeschnäbelten Schiffe; es ist, als gäbe es kein Entrinnen mehr. Der leidenschaftlichen Haltung dieser Szene entspricht das kraftvolle, farbensatte Kolorit. Die nächste Szene verkörpert dann gewissermaßen die „Stille nach dem Sturm". Friedlich, ruhig, in silberig-dunstigem Sonnenlicht liegen die kahlen, verlassenen Gestade der Bucht, aus der das Schiff des Odysseus dem offenen Meere zustrebt. In den Figuren links verlodert die erregte Kampfesleidenschaft. Die Personifikationen der Gestade gegenüber verleihen der Landschaft den Charakter der Ruhe und Einsamkeit. Im Unterweltsbilde endlich entwickelt der Künstler ein überraschend starkes Gefühl für das Großartige, Heroische und Geheimnisvoll-Mythische. Wir werden auf seine malerischen Stimmungsmomente noch zurückzukommen haben. Farbe und Licht, ja selbst Luftperspektive und Technik werden in den Dienst der Stimmung gestellt, wie sie der Dichter vorschrieb. Durchweg macht sich das Bestreben geltend, die wichtigeren Bildteile durch stärkere Modellierung, leuchtende Farbe und intensivere Beleuchtung herauszuheben. Aber auch im Interesse der Tiefenwirkung wird der Vordergrund immer plastischer und detaillierter ausgeführt, als die zu malerischen Farbflächen zusammengezogene Ferne. Bald erscheint die Szenerie in farbige Schichten oder Zonen zerlegt: von den lehmgelben, rötlichen und braunen Tönen des sonnbeschienenen Gesteins im Vordergrunde durch die mattgrünlichen Abschattungen des Mittelgrundes zu der in Graulila weich verdämmernden Ferne. Zuweilen gehen die Farben unmerklich ineinander über, während der Vordergrund durch einige grellgelbe Akzente betont wird. Die zarte Harmonie schillernder Töne erinnert in ge-

wisser Hinsicht an die wundervollen Temperabilder, wie sie G. Dughets Hand siebzehnhundert Jahre später schuf (Palazzo Doria, Rom).

Das Licht fällt in den esquilinischen Landschaften meist zwischen den Felskulissen diagonal von hinten herein, so daß sich die Figuren bald mit kräftigen, bald mit durchsichtig hellen Schlagschatten von der Umgebung abheben. Die atmosphärischen Wirkungen: das Verschwimmen der Umrisse und Verblassen der Farben nach der Ferne zu hat der Maler trefflich beobachtet und zur Erzielung malerischer Tiefenwirkungen verwertet. Dennoch haftet seinen Naturgebilden meist etwas Flächenhaftes an, vielleicht infolge der relativ geringen Durchbildung des einzelnen und der gefühlsmäßig durchgeführten Linien- und Luftperspektive.

Das Improvisierte, flüchtig Andeutende bildet ein Charakteristikum dieser mehr dekorativen Malereien. Aus einer Reihe typischer Naturformen komponiert der Maler seine Landschaften, ohne zu individueller Gestaltung fortzuschreiten. Den schroffen, vegetationslosen Bergformationen stellt er grüne, baumbewachsene Anhöhen gegenüber; der flachen Düne die zackige Felsküste. Bäume und Sträucher sind nur typische Vertreter ihrer Gattung im Dienste reicherer szenischer Belebung.

Die magische Dämmerstimmung des Unterweltbildes verkörpert trefflich das Mythische der homerischen Schilderung. Aus dem Dunkel gespenstischen Schilfdickichts quellen geheimnisvolle Schattengestalten hervor. Es ist, als zöge sie der jäh einfallende Lichtstreif magnetisch zum Felsentore empor, das die stygischen Gefilde vom sonnigen Land der Erde scheidet. Zu wunderbarer Stimmung vereinigt sich in dem Bilde mit den die Schiffe des Odysseus zerschmetternden Lästrygonen das tiefe südliche Blaugrün von Himmel und Meer mit dem leuchtenden Braun der nackten Riesenleiber. Erst die reifere Renaissancemalerei hat diesen Werken Ähnliches an die Seite zu stellen.

Dem historisch-dramatischen (heroischen) Landschaftsstil gegenüber steht jene, dem frohen Lebensgenuß der Antike besonders zusagende Richtung, die auf das Heitere, Idyllische gerichtet war. Das hohe Pathos der Tragödie findet seinen Ausgleich in der frischen lyrischen Naturpoesie. Diese Eigenart des Naturempfindens spiegelt sich in der römischen Literatur, die sich selbst wiederum parallel zu jener und unter ihrem Einfluß entwickelt hat. Sie führt uns aus den trockenen, griechischen Originaltexten mühsam nachgedichteten Schilderungen der Tragiker durch die lyrisch-sympathetische Empfindungsweise eines Catull und Vergil bis zu Ovid und Apuleius, während das elegische Moment bei Horaz mehr und mehr zum Durchbruch kommt. Die Hinneigung zum Lyrischen, schon bei den Griechen in der klassischen Epoche hervortretend, steigert sich in hellenistischer Zeit zu jenen

Äußerungen eines sentimental-idyllischen Naturgefühls, das die Landschaft um ihrer selbst willen sucht und schildert.

So werden auch in der römischen Literatur aus den mit der Handlung immer feiner in Beziehung gesetzten Hintergründen allmählich reine, höchst stimmungsvolle Landschaftsbilder und Beschreibungen.

Preist Cicero neben dem Lieblichen das Rauhe, Wilde, Weite, die Herrlichkeit des unendlichen Meeres, so weiß er daneben den Reiz der Einsamkeit und Stille auf seinen Landsitzen nicht minder zu rühmen. Sympathie für die Natur und Liebe zum Landleben bildeten dann die Hauptreize Vergilischer Dichtung. Natur und Gemüt erscheinen da zuweilen „als zwei gleichgestimmte Saiten, aus denen harmonische Töne herüber- und hinübertönen“ [1]. Das elegische Moment gesellt sich hinzu.

Die idyllische Naturstimmung tritt schon in den mythologischen Kompositionen bestimmend hervor. Am reinsten und unmittelbarsten freilich in den zahlreichen ländlichen Naturschilderungen römischer und campanischer Wandmalereien. Da werden uns Landschaften mit Staffage in den Handlungen des täglichen Lebens vorgeführt (Kult, Jagd, Fischerei, Hirtenleben, Landbau usw.). Bald ist es ein friedliches, felsenumrahmtes Tal, wo am murmelnden Bache Landleute vor dem kunstlosen Heiligtum ihre Felderträgnisse opfern, indes ein Hirte am Hang drüben seine Schafe hinabtreibt. Bald ist es Paris, der auf den Höhen des Idagebirges zwischen seinen Herden der Ruhe pflegt. Wo, wie hier, der Künstler aufs Mythologische hinübergreift, versetzt er die Helden in die idyllisch-bukolische Sphäre seiner Landschaften oder er vermeidet es doch, die ergreifendsten Momente zu geben. Die genreartigen Nebenzüge der alten Sagen kamen ihm dabei zu statten.

Das Motiv des Hirten Paris auf dem Idagebirge ist uns in einer der schönsten Landschaftsszenerien pompejanischer Wandmalerei im Museum zu Neapel erhalten und durch die stilistisch getreue Wiedergabe bei Herrmann-Bruckmann [2] jetzt leicht zugänglich gemacht. Mit Recht betont der Herausgeber der Tafeln [3], daß die Überschrift: „Paris auf dem Ida“ „sekundäre Werte des Bildes“ betont. Der volle Nachdruck liegt auf der überaus ansprechenden Landschaft; das Figürliche bildet darin nur die Staffage. Vor einem heiligen Baum mit Sacellum und Kultstatue sitzt der Hirte lässig auf einem Felsen inmitten eines von hohen Bergen umgeschlossenen weidereichen Tales. Am Bache vorn weidet die Herde und auf einer Anhöhe des Hinter-

---

[1] A. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern II Kiel 1884, S. 189.

[2] Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums, München, Taf. 8.

[3] Text S. 11.

grundes ruht in der bekannten Liegepose der Berggott. Das Sacellum bildet einen festen architektonischen Mittelpunkt. Die Vertikale der hellbeleuchteten Pfeiler erscheint vorteilhaft gemildert durch den gegabelten Baum, der eine doppelte Diagonaltendenz ins Bild trägt und mit seiner mehr flüchtig angedeuteten Laubkrone den hohen Luftraum dekorativ belebt. Die im Prinzip angestrebte Symmetrie wird durch fein abgewogene Verteilung der farbigen Massen fürs Auge angenehm verdeckt. Die beiden Seiten befinden sich im malerischen Gleichgewicht. Der Masse des Hirten und des hinter ihm gelagerten Rindes entspricht gegenüber die helle Fläche des Postamentes und die dunkle Halbkreisarchitektur des Sacellums. Das Übergewicht, das die linke vordere Bildecke durch die am Bach gruppierten Tiere erhält, wird in gewissem Sinne paralysiert durch die dunklen Silhouetten des gelagerten Tieres und Berggottes in der Tiefe rechts. Die Staffagegestalten sind so über die ganze Szenerie verteilt und bilden in ihrer Isolierung Haltepunkte fürs Auge, an denen es sich mühelos in den Raum hineintastet. Die gleiche Rolle fällt den übrigen Bildelementen, wie dem ländlichen Heiligtume, den Bergen usf. zu. So wird uns das Räumliche anschaulich ohne besondere Mitwirkung der Linearperspektive des Terrains; das Verblassen der Farbe nach der Ferne zu tut freilich ein Übriges. Als perspektivischen Mangel empfinden wir eigentlich nur die übertriebene Kleinheit des Rindes im Vordergrund. Dafür erscheinen die Staffagefiguren aufs glücklichste mit der landschaftlichen Umgebung verbunden. Sie bewegen sich ungezwungen darin, sie sind mit der Natur zusammengefühlt. Das gleiche gilt dann auch von den einzelnen Naturbestandteilen: den „Kulissen“ und „Versatzstücken“, wie wir sie im vorigen genannt haben. Nirgends treten hier die Bildelemente gesondert hervor. Der Künstler weiß überall die Dinge ineinander überzuführen, zu vermitteln. Jede Form nimmt Rücksicht auf die andere, und zwar im Linearen wie in Farbe und Beleuchtung. Allenthalben ist hell vor dunkel gesetzt, und umgekehrt. In schwunghafter Linienführung klingen die Bildteile harmonisch zusammen. Man beachte die elegante und doch so selbstverständliche Haltung des Hirten. Seine in melodischen Kurven aufschwellende Silhouette hebt sich klar von dem ruhigen Hintergrunde ab. Ihre Diagonale wird verstärkt durch die Gegendiagonale des Baumstammes; das überschneidende Knie vermittelt geschickt die Kontraste und schließt die Figur mit dem Baum und den Architekturteilen des Sacellums zusammen. Ein Abrücken des Hirten würde die Geschlossenheit der Mittelgruppe wesentlich beeinträchtigen. Die Diagonale des heiligen Baumes klingt nach in der Fluchtlinie des Architravs wie in der Silhouette des Berggottes und den angelehnten Stäben links. Das hellste Licht ruht auf der Mittelgruppe und hebt sie so aus der tonig gehaltenen Umgebung bedeutungsvoll heraus, ohne

doch den Zusammenhang zu stören. In der Farbengebung ließ der Künstler der Natur gegenüber eine gewisse Stilisierung eintreten. Seine Palette setzt sich im wesentlichen aus bräunlichen und grauen Tönen zusammen. Auf dem feinen Zusammenstimmen relativer Werte beruht, wie in der formalen Komposition, so auch im Kolorit die einheitliche, stimmungsvolle Wirkung dieses Landschaftsbildes. Hier dürfen wir in der Tat von Stimmungswirkungen sprechen. Das Friedlich-Trauliche dieses einsamen Bergtales mit seinem ländlichen Heiligtum, in dessen Nähe ein Hirte wohl rasten mag, verkörpert sich zum poesievollen Idyll. In ihrer heiteren Freundlichkeit und Stille wirkt diese Natur beruhigend auf unser Gefühl. An kompositioneller Durchbildung und Geschlossenheit übertrifft dieses Wandbild selbst die esquilinischen Odysseelandschaften.

Die genannten Vorzüge sind eine Frucht der Tradition sowohl wie der künstlerischen Überlegung. Das Gefühl für bildmäßiges Arrangieren war dem antiken Künstler zur Selbstverständlichkeit geworden. In spielender Beherrschung der Formen ordnete er Figuren und Landschaftsteile zu einem künstlerisch bedingten Ganzen. Sein starkes Gefühl fürs Dekorative hielt ihn stets in einem gewissen Abstand von der platten Wirklichkeit. Dieses Stilprinzip befähigte den antiken Maler zu erfolgreicher Betätigung auf dem Gebiete der dekorativen idealen Landschaft.

Das lyrisch-sentimentale Gefühl, das in der Landschaftsmalerei der Kaiserzeit immer stärker hervortrat, spricht sich zuweilen in architektonischen Denkmälern, besonders ägyptisierenden Stils, in Pyramiden und Ruinen aus — ein Nachhall der elegischen Dichtung[1]. Auf diesen idyllischen Szenerien begegnet man öfters auch Darstellungen von prächtigen Villenanlagen[2]. Der Künstler zeigt uns eine heitere, festliche Natur, von üppiger Kultur überwuchert und durch Menschenwerk reich ausgestattet. Diese Landschaften stellen sich keineswegs dar als „Ausdruck einer geahnten Seelenstimmung"[3], sie ermangeln eines tieferen poetischen Inhalts, spiegeln aber in vollkommener Deutlichkeit jene Stimmung üppigen Behagens, die den vornehmen Römer umfing, wenn er etwa von seinem Landsitz aus den villengeschmückten schimmernden Golf von Bajae oder Salerno überschaute. Prachtbauten jeder Art, Hafenanlagen mit Dämmen und mächtigen Substruktionen veranschaulichen diese kleinen, schon mehr rein dekorativen Bildchen, die wir gewissermaßen als

---

[1] Vgl. Biese a. a. O. I S. 106, II S. 125. S. auch Collignon, Geschichte der griechischen Plastik II, Straßburg 1898, S. 624 und Anm. 3.

[2] Vgl. Jahrbuch des Kaiserl. Deutschen Archäologischen Instituts XIX, Berlin 1904, S. 103 ff, Taf. 5—7.

[3] Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Stuttgart 1846—1857, III § 698, S. 649.

Illustrationen zu den Schilderungen des jüngeren Plinius auffassen können, worin er die Reize des Landes in der Umgebung seiner Villa so beredt zu feiern weiß. Darstellungen aus dieser wie auch aus den folgenden Kategorien dürfen nur auf ihre dekorativen Werte hin betrachtet werden. An Stelle der gesetzmäßigen Komposition ist ein loses, mehr malerisch-zufälliges Beieinander getreten.

Ganz besonders gilt das von den großen Prospekten eines Ludius und den ihm gleichfalls zugeschriebenen, für Rom charakteristischen „Parkanlagen“[1]. Ein prächtiges Beispiel der letzteren ist uns in der Villa ad Gallinas in Prima Porta erhalten. Hier hat das sentimentale Naturgefühl des Städters sich einen Ersatz für die Natur zu schaffen versucht. Sämtliche Wände eines Saales wurden gleichsam durchbrochen; das Auge scheint ringsum freien Ausblick in einen üppigen, waldartigen, von Vögeln belebten Blumen- und Fruchtgarten zu genießen. Der Maler hatte es nicht auf irgendwelche bestimmte poetische Idee oder Stimmung abgesehen, er will den Beschauer nur angenehm anregen. Dementsprechend begnügt er sich, die einzelnen Pflanzen nach ihrer Gattung zu charakterisieren. Die dekorative Bestimmung solcher Fresken mag ihn vor streng realistischer Wiedergabe der Einzelform bewahrt haben[2].

Hier sei auch der ägyptisierenden Landschaften sowie der meist durch Seeschlachten belebten Ansichten von Seestädten und Marinen gedacht. Jene durch den steigenden alexandrinisch-ägyptischen Einfluß bedingt, stellen in ihren Nilszenerien mit Tieren und Fabelwesen teils eine von der Kultur unberührte Natur, teils aber auch die architektonisch reich belebten Gegenden des hellenisierten Ägyptens dar. Es sind freilich nur kleine und flüchtige Bildchen. Die oben erwähnten Marinen ordnen sich in ihrem bescheidenen Format der Gesamtdekoration unauffällig ein, gerade wie die verwandten, rein dekorativen Landschäftchen in den Grottesken der Renaissance. Der Hauptnachdruck pflegt auf der Schilderung der kämpfenden Schiffe zu liegen.

Endlich gibt es dann noch antike Landschaften, in denen uns die Natur ohne irgendwelche menschliche Zutat entgegentritt. Es sind das Bergszenerien mit wilden Tieren als Staffage (Mosaiken aus der Villa Hadrians). Es mag dahingestellt bleiben, ob man das Einsame, Unwirtliche solcher Gegenden etwa seines romantischen, malerischen Reizes wegen schildern wollte, oder nur um den wilden Bestien eine ihrer Natur angemessene Umgebung zu verleihen. Vielleicht handelt es sich hier um eine Parallelaus-

---

[1] Ludius gilt nach dem Zeugnis des Plinius als Erfinder dieser Landschaftskategorie, die übrigens auch in Pompei Nachahmung fand. Vgl. Niccolini, Le Case ed i monumenti di Pompei I, Napoli 1854, Taf. 7.

[2] Vgl. Römische Mitteilungen des Instituts V, Rom 1890, S. 78 ff.

strahlung des antiken Gefühls. Das Hauptinteresse wandte der Maler jedenfalls den Tiergestalten zu, die schon durch ihre relative Größe die Landschaft als Akzidens erscheinen lassen.

Nicht immer freilich treten diese Kategorien in reinlicher Scheidung nebeneinander auf; eine einzige Darstellung vereinigt bisweilen sämtliche Motive, wobei es von der Begabung des Künstlers abhängt, die Gegensätze zu versöhnen.

Überblicken wir zum Schlusse nochmals kurz die Ergebnisse unserer Untersuchungen.

Die Landschaft entwickelt sich aus dem Hintergrund historisch-mythologischer Szenen der älteren griechischen Wandmalerei (Polygnot). Von anfänglich bescheidenen Andeutungen strebte man unter dem Einfluß der fortgeschrittenen Bühnenmalerei allmählich nach illusionsmäßiger Wiedergabe der Wirklichkeit. Als dann in hellenistischer Zeit die Landschaftsdarstellung selbständig geworden war und die Figuren zur Staffage herabsinken ließ, vermochte sie auch höhere Anforderungen bezüglich der Raumdurchbildung und Perspektive, des Kolorits und der Beleuchtung zu befriedigen. Die Denkmäler sind uns wesentlich in Rom und Campanien erhalten. Je nachdem die Staffage dieser Werke historisch resp. mythisch bestimmt oder den Vorgängen des täglichen Lebens, also dem Kreis des Genrehaften entnommen war, unterscheiden wir historisch-dramatische (heroische) und episch-idyllische Landschaften. Der Charakter der letzteren ist freilich den mannigfachsten Abänderungen unterworfen. Der antike Maler liebt die Natur in ihren festlich-heiteren Stimmungen, doch weiß er auch dem Düsteren, Großartigen Rechnung zu tragen, wo es seine literarische Quelle erfordert. Freilich sind diese Stimmungen mehr „dekorativ" als natürlich und landschaftlich durchgeführt[1]. Das dekorative Moment war eben oberstes Stilprinzip der antiken Landschaftsmalerei, namentlich in der Spätzeit, und entsprach wohl auch den Wünschen der Auftraggeber. Die Befähigung der Künstler zu streng realistischer Naturwiedergabe kann angesichts zahlreicher derb naturalistischer hellenistischer Werke in Plastik und Malerei nicht angezweifelt werden. Wenn die Landschaftsdarstellung dieser Strömung nicht huldigte, so geschah das nicht aus Mangel an Naturkenntnis oder ungenügender Schulung, sondern aus Prinzip. Wie genau man übrigens die Natur in ihrer individuellen Formgebung wiederzugeben verstand, bezeugen uns Werke wie die hellenistischen Brunnenreliefs[2], in denen sich zugleich

[1] K. Wörmann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker, München 1876, S. 396, 411.

[2] Vgl. Th. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, Leipzig 1888, Taf. 1, 2, 3. Dazu M. Collignon, Geschichte der griechischen Plastik II, Straßburg 1898, S. 620—627.

eine rein malerische Naturauffassung geltend macht. In noch höherem Grade gilt das z. B. von den Reliefhintergründen der Trajanssäule. Diese in der alexandrinischen Kunst ausgebildete malerische Richtung läßt sich über Reliefs wie die sog. Apotheose Homers[1] zurückverfolgen bis in die ionische Kunst der klassischen Zeit, der die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi[2] angehören. In allen diesen Fällen war jedoch das dekorative Moment ausschlaggebend. Geradeso verhielt es sich nun mit der hellenistisch-römischen Malerei. Die Technik erzog den Künstler zu einfacher, summarischer Behandlung, zum Herausarbeiten des Wesentlichen. Der lebensprudelnde Quell ununterbrochener Tradition ermöglichte es auch dem bescheideneren Talente, seiner Aufgabe mit leichter Mühe gerecht zu werden; man beherrschte die Hauptformen der Menschengestalt sowohl als der Landschaft und erfand so spielend jenen reizenden dekorativen Wandschmuck. Für Einzelheiten mochten dem Künstler Naturstudien zu Hilfe kommen; die Anordnung und Durchführung des Ganzen erfolgte dann aber nach dekorativ-kompositionellen Gesichtspunkten. So gebricht es der Naturform bei aller reichen Charakterisierung doch meist an dem feineren individuellen Leben. Die Landschaft als organisches Ganzes vermochte den antiken Maler nicht in gleicher Weise zu interessieren wie die Menschen- und Tiergestalt. Darin beruht ein Hauptunterschied zwischen antiker und moderner Malerei. Erstere scheint sich auch nicht ernstlich um die uns heute so geläufigen Stimmungswirkungen durch Heranziehen des Atmosphärischen und der Lichteffekte bemüht zu haben. Vereinzelte Beispiele[3] bekunden freilich, daß die antiken Maler sich auch auf diesem Gebiete erfolgreich hätten betätigen können, allein diese Möglichkeiten lagen außerhalb ihrer Willenssphäre. Als Himmel fungiert entweder der Wandgrund oder ein blauer Luftton, der höchstens am Zenit dunkler und nach dem

---

[1] Vgl. C. Watzinger, Das Relief des Archelaos von Priene, 63. Winckelm. Progr., Berlin 1903, S. 16 und Taf. I.

[2] Vgl. O. Benndorf und G. Niemann, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1889, Taf. XII, XIII, XVI.

[3] Vgl. das Unterweltsbild der Odysseelandschaften. Ferner die Berichte in der antiken Literatur, auf die mich Herr Professor Thiersch in dankenswerter Weise hinwies. So erwähnt Philostrat (Imagines II 10) ein Gemälde des in Bühneneffekten besonders bewanderten Theon von Samos, das die Ermordung Agamemnons darstellte und zwar bei Fackellicht „zur Erhöhung des Grausens“ (H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler II, Stuttgart 1889, S. 172). Von dem alexandrinischen Maler Antiphilos rühmt Plinius (35, 138) einen Feuer anblasenden Knaben. Das Bild wurde besonders bewundert wegen des Feuerscheins, der das Antlitz des Knaben und auch das Haus erhellte (Brunn a. a. O. II S. 166). Gleichfalls auf Lichteffekt dürfte das Gemälde des Philiskos aus Rhodos berechnet gewesen sein, darauf nach Plinius (35, 143) ein Maleratelier zu sehen war, in dem ein Knabe Feuer anbläst (Brunn a. a. O. II S. 193).

Horizonte hin weißlich, gelblich, rötlich oder lila gefärbt erscheint. Die Anregungen dazu gingen selbstredend von den „Naturstimmungen" der Tageszeiten aus. Wolken als rein malerische Bereicherung der Atmosphäre scheinen im allgemeinen nicht vorzukommen[1]. Ebensowenig die Gestirne um ihrer Lichterscheinung willen[2]. Dagegen versuchte man sich zuweilen doch wohl in farbigen Reflexen[3]. Wo der Maler von den ihm geläufigen heiteren, luftigen Stimmungen zu besonderen, düsteren oder gar nächtigen Stimmungen übergeht, wie etwa beim esquilinischen Unterweltsbild mit dem die Dämmerung durchbrechenden Lichtstreif oder bei dem campanischen Wandgemälde, das die Einziehung des trojanischen Pferdes bei Nacht (durch Fackeln angedeutet!) darstellt, tat er dies wohl nicht aus malerischen Rücksichten, sondern er hielt sich nur an den Text der Erzählung. Zu einer einheitlichen Durchführung der landschaftlichen Stimmung scheint man jedoch nicht fortgeschritten zu sein, wenn auch die natürlichere Abstufung des atmosphärischen Kolorits anzuerkennen bleibt. Für das Verschwimmen der klaren (nicht der nebligen) Ferne in zarten, duftigen Tönen wird mehr das dekorative Empfinden des Malers in Rechnung kommen als das Bestreben, die atmosphärisch modifizierte Naturerscheinung getreu wiederzugeben. Freilich dürfte die Naturbeobachtung hierzu den rechten Weg gewiesen haben. Jedenfalls geht Helbig zu weit, wenn er sagt: „Hinsichtlich der Fähigkeit, die Gegend organisch zu entwickeln und stilvoll zu gestalten, war die antike Landschaftsmalerei den besten Leistungen der modernen vollständig ebenbürtig."[4] Im Gegensatz dazu betont Wörmann[5] mit Recht, daß die antiken Odysseelandschaften wohl an dekorativem Organismus der Formen und Farben den Prellerschen Odysseedarstellungen gleichgestellt werden dürften, dagegen an bewußter Verwertung der Naturerkenntnis und an organischer Wiedergabe des Erkannten einen Vergleich mit diesen nicht auszuhalten vermöchten. Dennoch gesteht der gleiche Forscher der antiken Malerei zu, daß ihre Meister „einen redlichen Versuch machen, in großartiger und einfacher Weise mit erhabenen Naturanschauungen zu operieren"[6].

---

[1] Das Nebelgewölk mit den Windgöttern auf dem ersten Odysseebilde ist unrealistisch dargestellt und nur der Windgötter wegen da. Das einzige mir bekannte Beispiel von wolkenartigen Gebilden in obengenanntem Sinne findet sich auf dem Präneſtiner Nilmosaik in der rechten oberen Ecke (vgl. Pieralisi, Rom 1858). Ob wir es hier wirklich mit Wolken zu tun haben, vermag ich ohne Kenntnis des Originales nicht zu entscheiden. An solche Beispiele mochten dann die Wolkendarstellungen auf altchristlichen Mosaiken (s. Pudenziana, Rom, S. Cosma e Damiano ebd. rc.) anknüpfen.

[2] Auf dem bekannten Sonnenaufgangsmosaik (Guattani) ist die Sonne mit menschlichem Antlitz dargestellt. Vgl. Wörmann a. a. O. S. 310.

[3] Ebd. S. 408 f.

[4] Zitiert bei Wörmann a. a. O. S. 405. [5] Ebd. S. 405.

[6] Ebd. S. 405.

Es erhebt sich nun noch die für unsern Fall besonders wichtige Frage, inwieweit die antiken Maler die in der Plastik bis zur höchsten Vollendung ausgebildeten Kompositionsprinzipien auch auf die Landschaftsdarstellung angewandt haben. Wir kennen die Tragweite dieses Problems von der italienischen Renaissancemalerei her.

Wenn Helbig, wie wir sahen, die antike Landschaftskunst der modernen gleichstellen zu dürfen glaubte, so geschah das doch wohl mehr auf Grund des allgemeinen künstlerischen Eindrucks, als mit Rücksicht auf etwaige Vorzüge kompositioneller Bedingtheit. Allein wir sahen im Vorigen bereits an dem Beispiel des Paris-Idylls, daß der Künstler der Natur freischöpferisch gegenüberstand und sie gewissen kompositionellen Normen zu unterwerfen wußte. Diese Normen aber hatten sich längst in der Figurendarstellung herausgebildet. Wie nun die Übertragung der Kompositionsprinzipien von den Figurenbildern allmählich auf die Landschaft erfolgte, läßt sich an den mythologisch-historischen Szenen unschwer nachweisen. Auffallenderweise hat sich die Forschung mit diesem Problem noch kaum befaßt.

Bei den älteren mythologisch-historischen Szenen, auf denen die Figuren im Vordergrund das Hauptinteresse beanspruchen, ergaben sich aus der nach den allgemeinen Kompositionsprinzipien[1] aufgebauten Figurengruppe ohne

---

[1] Es sei hier ein kurzer Überblick über die antike Kompositionsweise versucht, da sich daraus wichtige Parallelen für die spätere Kunst ergeben. Wir beginnen mit der Plastik. In Abhängigkeit von der Architektur entwickelt sich die hellenische Monumentalplastik. Der dreieckige Tempelgiebel gab die typische Grundform für den Aufbau der ihn zierenden Gruppen, während die rechteckige Fläche der Metopen das Schema der Reliefkomposition fixierte. Sollte das Giebeldreieck mit gleichgroßen Gestalten harmonisch gefüllt werden — eine künstlerische Forderung, die für die ältesten Giebelgruppen noch nicht bestand — so war es naturgemäß, daß die aufrecht stehenden Figuren die Mitte einnahmen, während die Giebelschrägen zu gebeugten, knieenden, kauernden und liegenden Gestalten Anlaß boten. Letztere verwies man am vorteilhaftesten in die Zwickel. So normiert sich der Aufbau der Gruppe durch die pyramidenartige Grundform des Giebels, wie wir das beispielsweise von den Giebelgruppen zu Ägina und vom Zeustempel zu Olympia her kennen. Der architektonische Sinn des antiken Bildners verlangte aber auch da nach ähnlich gesetzmäßiger Komposition, wo es sich um Freigruppen handelte. Mag man anfangs auch noch mit einem architektonischen Hintergrund gerechnet haben, so zeigt sich das Dreiecksschema bald auch bei der völlig freistehenden Gruppe. Es seien hier nur einige bekannte Beispiele aufgeführt, wie die Niobegruppe in Florenz, die Ringer ebenda und Menelaos mit der Leiche des Patroklus in der Loggia dei Lanzi. Ferner Herakles als Schlangenwürger (Neapel), der Knabe mit der Gans (München) oder endlich der Farnesische Stier (Neapel) und der Laokoon (Vatikan). Aber auch die Einzelfigur mußte sich gelegentlich dem Dreieckschema anbequemen, wie etwa der Ruhende Hermes in Neapel bekundet. In der Malerei begegnet der zentralisierende Gruppenaufbau in Pyramidenform nicht gerade häufig (Jason und Pelias, Neapel, Mus. Nazionale; Io, Haus der Livia, Palatin; Hylas, von den Nymphen geraubt, aus Herkulaneum;

weiteres gewisse Normen für die Anordnung der Landschaftsteile; sie bekamen durch die Figuren gewissermaßen die Plätze auf der Szene angewiesen. Der

Befreiung der Andromeda, Neapel; Achill unter den Töchtern des Lykomedes, aus Pompei; Kentaurenmosaik aus der Villa Hadrians, Berlin). Meist bediente man sich eines andern Kompositionsschemas, das gleichfalls längst zuvor in der Plastik Anwendung gefunden hatte. Bereits in den Giebeln von Ägina und im Westgiebel von Olympia ergaben sich aus den Achsenrichtungen der Körperglieder gewisse Liniengänge, die den Giebelschrägen entgegenwirken. Diese Linienzüge verlaufen diagonal durch das Giebelfeld (sofern wir dieses als dreieckigen Ausschnitt aus einem länglichen Rechteck von Giebelhöhe auffassen). Die gleiche Tendenz macht sich dann auch im Westgiebel des Parthenon bemerklich. Auch hier ergeben sich aus den Achsenrichtungen der Glieder kontrastierende Diagonallinien. Wir wollen sie mit Rücksicht auf die diagonal ansteigenden Giebelgesimse „Gegendiagonalen" nennen. Sie resultieren aus den seit Myron und Polyklet aufkommenden Kontrapoststellungen der Glieder. Dieses Prinzip meldet sich, wie mir scheint, bereits in den frühen Giebelgruppen, begünstigt von der alten Tendenz, die Glieder in der Fläche auszubreiten. Erst nach und nach erstreckt sich der Kontrapost auch auf die dritte Dimension. Zu größerer Freiheit gelangte dies Prinzip jedoch erst in der Freifigur, und eine Ausstrahlung von dieser auf die Giebelgruppe scheint mir u. a. beim westlichen Parthenongiebel vorzuliegen. Gestalten, wie Polyklets Doryphoros und seine verwundete Amazone, oder wie Myrons Diskobol mögen der neuen Auffassung kontrapostmäßig abgewogener Gliederverschiebung zum Sieg verholfen haben. Beide Künstler waren bei ihren Kombinationen von den unverrückbaren Gesetzen der Statik ausgegangen. So ergab sich beispielsweise aus dem Bewegungskontrast des Diskobols eine gewisse Wechselwirkung von Richtungstendenzen: zu der Diagonale des Oberkörpers und Kopfes bilden die Schenkel in Verbindung mit den Armen in gewissem Sinn die „Gegendiagonale". Wir haben somit bereits hier in der Einzelgestalt das Schema der sich kreuzenden Diagonalen (bei der Giebelgruppe trat es nur im ganzen in Wirkung). Wie es allmählich auch die dritte Dimension ergreift, mag ein Vergleich mit späteren Werken lehren (Tanzender Satyr, Villa Borghese; Barbarinischer Faun, München; Diana von Versailles, Louvre; Nike des Paionios, Olympia ꝛc. Beim sog. Borghesischen Fechter kann man geradezu von Raumdiagonalen sprechen). Es erübrigt uns noch, kurz hinzuweisen, wie das Prinzip der gekreuzten Diagonalen auch in die dem Rechteck eingeschriebenen Kompositionen (Reliefs und Gemälde) eindringt. Von der Plastik sei zunächst auf die Frieskomposition hingewiesen, die sich als Summe von beliebig vielen rechteckigen Tafeln nach Art der Metopen darstellt. Die frappante rythmische Lebendigkeit des berühmten Reiterzuges am Parthenonfries beruht nicht zuletzt auf der geschickten Verwertung jenes Schemas der kontrastierenden Diagonalen, die sich aus den Achsengegensätzen von Roß und Reiter ergeben. Mit den gleichen Mitteln, nur weit absichtlicher, arbeiten dann spätere Künstler (vgl. z. B. die Friese am Tempel der Athena Nike, am Apollontempel in Phigalia, am Mausoleum zu Halikarnaß oder am Pergamonaltar). Das gleiche Resultat ergibt auch eine Betrachtung der Metopen, etwa am Heraion von Selinunt (Artemis und Aktaeon) oder am Parthenon (gelegentlich auch reines Dreiecksschema!). Von sonstiger Reliefplastik sei etwa auf die attischen Grabreliefs, auf den Aphroditethron im Thermenmuseum und die unter dem Einfluß des attischen Dramas entstandene Trilogie von Marmorreliefs aus der Medeen-, Orpheus- und Heraklessage (Lateran und Villa Torlonia) hingewiesen. Bei allen diesen Schöpfungen rechnet der Künstler mit dem Kontrast kreuzweise ineinanderspielender Diagonallinien. Nach diesem Schema pflegten nun auch die Maler vorzugs-

Maler komponierte die Naturumgebung geradezu für seine Gestalten und verfuhr somit ganz im Sinne jener späteren Meister, denen die „Ideale Landschaft" ihre Entstehung oder, wie wir jetzt sagen dürfen, ihre Wiedergeburt verdankt. Bei solcher freischöpferischer Tätigkeit leitete den antiken Künstler sein angeborenes Feingefühl für harmonische, dekorativ wirksame Flächendisposition. Der dekorative Zug führte — ganz im Sinne der idealen Landschaft — zur Vereinfachung, Konzentration und zu klaren Kontrastwirkungen. Die Landschaft wird in diesen Figurenbildern auf eine Anzahl typisierter Naturbestandteile (Baum, Strauch, Fels, Hügel) reduziert, also wie in der Renaissance gleichsam in „Kulissen" und „Versatzstücke" zerlegt[1]. Diese konnten dann dem kompositionellen Organismus der Figuren leicht eingeordnet werden. Mit feinem Empfinden wußte man die Landschaftslinien zu führen und nahm dabei auf das Liniensystem der Figuren, auf Überschneidungen u. dgl. wohl Bedacht. Der Künstler rechnete in seinem dekorativen Empfinden vor allem mit der Silhouettenwirkung der farbigen Flächen, die durch die Lichtwirkung nicht unwesentlich unterstützt wird. Das Gesetz des Kontraposts, das seit Polyklet die figürliche Komposition beherrscht, scheint auch auf die Disposition der Landschaft eingewirkt zu haben. In freier, aufgelöster Symmetrie treten die einzelnen Landschaftsteile ergänzend zu den Figuren. Je nachdem sich die Gestalten in der Bildmitte oder seitlich befinden, werden sie mit einem zentralen Versatzstück[2] (Erderhebung, Baum, Architektur ꝛc.) oder mit seit-

---

weise ihre Kompositionen anzuordnen. Die Figuren werden gleichsam zwei rechtwinkeligen Dreiecken eingeschrieben, die von den Bildrändern nach der Mitte zu abfallend, ihre Spitzen hier vor- oder ineinanderschieben. Je nach der Verteilung der Hauptfiguren fällt der Akzent dem einen oder andern Dreieck zu, das seinerseits eventuell Teile der Umgebung in seine Grundform zur Ergänzung der Fläche einbezieht. Das gleiche Prinzip wird uns später in der Malerei der italienischen Hochrenaissance begegnen. Besonders ausgeprägt findet sich die Dreieckskulisse auf dem altertümlichen pompeianischen Wandgemälde mit dem Opfer der Iphigenie. Freier, aufgelöster dann bei der sog. Aldobrandinischen Hochzeit im Vatikan. Als weitere Beispiele seien genannt: Bestrafung des Ixion aus der Casa dei Vettii (Pompei), Pentheus und die Mänaden ebenda, Achill zückt das Schwert gegen Agamemnon aus der Halle des Apollotempels, Pompei, Herakles schlangenwürgend, Pompei (abgebildet bei Herrmann-Bruckmann a. a. O. Taf. 41), Dionysos und Ariadne (ebd. Taf. 40), Bestrafung der Dirke (ebd. Taf. 43), Herakles und Telephos aus Herkulaneum, Sieger mit Palme, Rom, Palazzo Rospigliosi usf. So enthält die antike Kompositionsweise in ihrem Diagonalsystem bereits jene wichtigen Elemente, die bei ihrer Wiederaufnahme in der italienischen Renaissancemalerei den gesetzmäßigen Aufbau nicht nur der Figuren, sondern auch der Landschaft ermöglichte.

[1] Diese „Versatzstücke" und „Kulissen" sind freilich nicht linear begrenzt, sondern nur als farbige Flächen voneinander geschieden.

[2] Vgl. etwa das Wandbild der Io aus dem Hause der Livia auf dem Palatin sowie zahlreiche Campanische Wandmalereien, abgebildet bei Herrmann-Bruckmann a. a. O. Taf. 2, 47.

lichen Kulissen[1] zusammengeschlossen. Als solche pflegen wiederum Architekturen, Hügel, Felshänge usw. zu fungieren, an die sich die Gestalten anlehnen. Sie erhalten dadurch eine ruhige Folie, deren Umriß auf die Silhouette der Figur Rücksicht nimmt, sie hervorhebt und ihr Halt und Gewicht verleiht[2]. Durch das Einbeziehen solcher „Kulissen" und „Versatzstücke" in die figürliche Komposition bewirkt der Maler die künstlerische Massenausgleichung[3]. Wie bei Zentralkompositionen der Mittelfigur durch das ihrer Silhouette formal angeschlossene „Versatzstück" ein besonderer Akzent verliehen werden konnte[4], so war dies auch hinsichtlich der seitlichen Figuren durch Randkulissen möglich. Diese bildeten zugleich einen festen Abschluß der Szene nach den Seiten hin. Da nun in solchen Fällen die Gestalten meist im Profil einander gegenüber angeordnet waren, so ergab sich, vorab bei sitzenden Figuren, eine in wohllautender Kurve anschwellende Silhouette, die, von der Kulisse im Rücken der Figur fortgeführt, diagonal in die Bildecke hinaufleitet.

Das Problem solcher sitzenden oder halbgelagerten Figuren erscheint am frühesten in der altgriechischen Plastik gelöst worden zu sein[5]. Der Raumzwang des Giebeldreiecks am Tempel nötigte zu solchen Stellungen, wollte man die spitzen Giebelwinkel nicht unbenützt lassen[6]. Diese typisch gewordenen Stellungen leben dann, technisch und künstlerisch frei geworden, in den Gestalten von Flußgöttern („Nil", Vatikan) u. dgl. in der hellenistischen und römischen Plastik fort. Sie treten aber auch in der gleichzeitigen Malerei auf, gelegentlich sogar in der eigenartigen Rolle abstrakter Naturpersonifikationen (Ἀκταὶ, Νομαὶ, Σκοπιαὶ, Λειμῶνες). Als solche, wie als Fluß- und Berggottheiten, wurden sie in unmittelbarer Verbindung mit der Natur, also gewissermaßen aus der Erde sich herauslösend dargestellt, und dafür eignete sich die Sitz- oder Liegestellung, wie sie aus der Plastik bekannt war, ganz besonders. In der Bildnerei freilich hatte sich der Zusammenhang der Gestalten mit der Unterlage aus technischen Erwägungen von selbst ergeben. Bald schloß man, ähnlich wie in der italienischen Renaissance, derartige Liege- oder Sitzfiguren unter sich[7], bald mit dem Terrain resp. mit

[1] Herrmann-Bruckmann Taf. 1, 47.

[2] Ebd., besonders Taf. 1. [3] Ebd. Taf. 16.

[4] Vgl. dazu auch das Mosaik der Alexanderschlacht. Der ausladende Baumstamm hebt Alexander aus dem Getümmel hervor.

[5] Vgl. z. B. das Friesrelief vom Tempel zu Assos im Louvre, die Eckfiguren der Ägineten und der Giebelgruppen vom Zeustempel zu Olympia usf. Vereinzelte Beispiele bereits auch auf Vasen des strengen Stils.

[6] Vgl. dazu A. Furtwängler, Ägina, das Heiligtum der Aphaia, München 1906.

[7] Vgl. Herrmann-Bruckmann a. a. O. Taf. 4, 13, 15, 17, 19, 39, 40, 41, 42. Weitere Beispiele vgl. E. Pistolesi, Museo Borbonico, Roma 1838 ff.

„Versatzstücken“ [1] zu diagonal nach den oberen Bildecken hinaufstrebenden Kulissen zusammen. Das läßt sich selbst bei Werken wie den esquilinischen Odysseelandschaften beobachten, obschon hier die Landschaft bereits zur Hauptsache geworden ist. Auf dem vierten Lästrygonenbild und der Unterweltsdarstellung vertreten die Stelle der ehemals im Vordergrund aufgeführten mythologischen Figuren die groß gehaltenen Gestalten der Ακταὶ und der beiden gelagerten nackten Männer, die man mit Wörmann [2] als Personifikationen der von Homer erwähnten „zween lautbrausenden Ströme“ ansehen mag. Die Diagonaltendenz der letztgenannten Gestalten setzt sich in den Felskulissen des Unterweltstores direkt fort. Ähnliches läßt sich, wenn auch weniger auffallend, bei den andern Naturpersonifikationen dieser Bilder feststellen. Die übrigen Figuren freilich, also die eigentlichen Träger der Handlung, sind mehr mit Rücksicht auf die Deutlichkeit ihrer Aktion nach malerischen Gesichtspunkten über die landschaftliche Szenerie verteilt. Das Gefühl für gesetzmäßige Naturdurchbildung scheint jedoch unter dem Einfluß der in der Spätzeit antiker Wandmalerei beliebten „illusionistischen“ Manier [3] allmählich verblaßt zu sein.

Als Resultat unserer Untersuchungen glaube ich nun folgende bisher noch nicht genügend gewürdigte Tatsache festlegen zu dürfen: die Maler der Spätantike vertraten in dem planvollen Zusammenordnen der Landschaft mit den Figuren prinzipiell denselben Standpunkt wie die Meister der italienischen Renaissance. Gleich diesen begnügten sie sich, ihrer ideellen Auffassung entsprechend, nicht mit zufälligen Naturausschnitten als Umgebung und Hintergrund ihrer kompositionell geregelten Figurengruppen, sondern sie unterwarfen auch die landschaftlichen Zutaten den für die Figuren üblichen Kompositionsgesetzen. Darauf drängte sie ihr stilistisches Feingefühl.

Das Prinzip der komponierten Landschaft findet aber auch in jenen Fällen Geltung, wo die historisch-mythologischen Gestalten nur noch als Staffage der selbständig gewordenen Landschaft auftreten (vgl. Paris auf dem Ida). Die im Formalen meist ebenso geschmackvoll als kunstreich durchgeführte Komposition erscheint freilich infolge der zugleich erstrebten malerischen Bildwirkung oft absichtslos, ja selbstverständlich. Aber wir dürfen uns keiner Täuschung hingeben. Ob der Maler nun mehr mit dem Linearen oder mit Farben- und Lichtgegensätzen rechnet, das eine erscheint unzweifelhaft: er

---

[1] Vgl. ebd. Taf. 1, 11, 17, 18, 19, 40, 44, 45, 47. Weitere Beispiele vgl. Museo Borbonico.

[2] Wörmann a. a. O. S. 328.

[3] Vgl. die Einleitung zu Fr. Wickhoff und W. Härtel, Die Wiener Genesis. Wien 1895.

komponiert seine Naturszenerien auf Bildwirkung hin und berechtigt uns damit, seine Werke in die Kategorie der „idealen Landschaft“ einzureihen. Nur in den Schilderungen aus dem Alltagsleben u. dgl., die außer Zusammenhang mit der Geschichte, mit dem Mythus, rein dekorativen Zwecken dienten, überläßt sich der meist nur handwerksmäßig geschulte Meister den Launen seiner Phantasie, die sich im Spielerisch-Malerischen zu betätigen liebt.

Unsere Werturteile ergaben sich im wesentlichen aus den Denkmälern der römischen und campanischen Wandmalerei, also aus Werken zweiten und dritten Ranges. Aber auf ihnen ruht noch ein Abglanz der großen hellenistischen Kunst. Um wieviel mehr mochten sich in dieser die hohen künstlerischen Qualitäten auch in der Landschaftsmalerei entfaltet haben, die wir in den Werken der italischen Epigonen nachweisen zu können glaubten.

Das hochentwickelte Naturgefühl der hellenistisch-römischen Epoche äußerte sich am unmittelbarsten in der zeitgenössischen Literatur. Aber es fand auch im Gegensatz zur westasiatischen und assyrischen Kunst in der Landschaftsmalerei überraschend vielseitigen Ausdruck. Der antike Maler gebietet freischöpferisch über die Natur. So trat die nach künstlerischen Gesichtspunkten komponierte, die „ideale Landschaft“ in der Malerei der Spätantike zum ersten Male in Erscheinung, um dann nach fünfzehnhundertjähriger Vergessenheit ihre Wiedergeburt in der italienischen Renaissance zu feiern.

Was die antike „ideale Landschaft“ von der späteren der Renaissance- und Barockzeit trennt, das ist lediglich der Mangel an Individualisierung der Naturform und organischer Durchbildung des Naturganzen. Das ideelle stilistische Moment hinderte den Maler, mit der Wirklichkeit in näheren Konnex zu treten; so verlangte es offenbar das künstlerische Prinzip der antiken Meister. Sie ließen sich durchaus von dekorativen Gesichtspunkten leiten und trachteten daher vor allem nach summarisch-malerischer Wiedergabe der Erscheinungswelt. Erst aus jener spezifisch nordischen Naturliebe und Naturbegeisterung, die wir dann im 16. und 17. Jahrhundert antreffen, konnte die vollwertige „ideale Landschaft“ hervorgehn. Im übrigen gebrach es der antiken Landschaftsmalerei — sofern nach den wenigen erhaltenen Denkmälern ein Schluß überhaupt gerechtfertigt erscheint — an den durch eigenartige Farben- und Lichtwirkungen ausgelösten tieferen seelischen Stimmungswerten, wie sie die „ideale Landschaftsmalerei“ der neueren Zeit auszeichnen.

Ungeachtet dessen bleiben so viele Berührungspunkte zwischen der antiken und späteren Landschaftskunst, daß wir unser langes Verweilen bei diesem Kapitel damit rechtfertigen zu können glauben. Hat doch die antike Land-

schaftsmalerei, soweit die Vorbedingungen dafür gegeben waren, nicht nur alle uns heute geläufigen Kategorien (Historienbild, mythologisches Bild, Idyll, Porträt, Sittenbild, Genre, Landschaft, Stilleben usw.) hervorgebracht, sondern auch im großen und ganzen all jene künstlerischen Werte in der Landschaftsmalerei gezeitigt, die man als Vorrecht der Renaissance- und Barockzeit oder erst der neueren Jahrhunderte in Anspruch nehmen zu dürfen glaubte.

B. Mittelalter.

Das Altertum hatte sich überlebt, seine schöpferische Kraft war gebrochen, als die neue Morgenröte des christlichen Ideals über den Völkern heraufdämmerte. Aber so tief der Riß zwischen den beiden Zeitaltern, der heidnischen Antike und dem christlichen Mittelalter auch erscheinen mag, die Tradition spinnt unmerklich ihre Fäden hinüber und schlingt ihre kunstvollen Gespinnste weiter durch alle Jahrhunderte bis auf unsere Tage.

Das Christentum brachte das neue Ideal der sittlich religiösen Vollkommenheit. Das Spirituelle seiner Auffassung begünstigte zunächst den Niedergang der formal künstlerischen Gestaltung zugunsten des Gedankeninhalts. Die Errungenschaften der Malerei auf dem Gebiete der Landschaftsdarstellungen fristen ein letztes kümmerliches Dasein in den Begräbnisstätten der ersten Christen und in den der Erstarrung anheimfallenden Apsismosaiken christlicher Basiliken[1]. Nur in der Menschen- und Tiergestalt, im Symbol, fand die christliche Lehre zunächst die Ausdrucksmittel ihres aufs Überirdische, aufs Jenseits gerichteten Ideenkreises.

Die mächtige Flutwelle der Völkerwanderungszeit fegte die letzten Spuren antiker Kultur hinweg. Nach jahrhundertelangen Kämpfen und Stürmen betätigt sich die Menschheit wieder an der gemeinsamen Kulturarbeit. Man beginnt sich aufs neue mit der sichtbaren Welt auseinanderzusetzen. Aber die Mittel mußten erst in mühsamem Ringen neu erworben werden.

Den tastenden Versuchen der Völker kam der unerschöpfliche Reichtum künstlerischer Kultur zu statten, den ihnen die ersterbende Antike durch Vermittelung des Orients darbot. An den Vorbildern längst vergangener Jahrhunderte schulte sich der ungeübte Sinn der Nationen diesseits wie jenseits der Alpen.

Was uns an Produkten der Wand- und Buchmalerei aus den früheren Epochen des Mittelalters überliefert ist, erhebt sich kaum einmal zur Höhe antiker Leistungen. Das gilt für die Darstellung der Menschengestalt, wie

---

[1] In dem schönen Mosaik des guten Hirten im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna lebt noch die antike Tradition fort.

für die landschaftlichen Schilderungen. Gerade in letzterer Beziehung verdient die bekannte Miniatur mit David und der „Melodia“ aus dem byzantinischen Psalter des 10. Jahrhunderts in der Pariser Bibliothek als eine ausnahmsweise treffliche Leistung in antikem Geiste hervorgehoben zu werden. Daneben erscheinen die Landschaftsdarstellungen in den gleichfalls antik beeinflußten karolingisch-ottonischen Miniaturen doch recht primitiv. Aber auch die spätere Kunst des Mittelalters, als sie sich bereits zu nationaler, selbständiger Auffassung der Natur durchgerungen hatte, kommt über die Anfänge einer naiven ornamentalen Stilisierung der einzelnen Naturform nicht hinaus, wie die zahlreichen Wandmalereien lehren.

Erst mit dem 15. Jahrhundert macht sich ein auffallender Wandel fühlbar. Die Umwälzung aller staatlichen Verhältnisse, die Erfindung der Buchdruckerkunst, die Erfolge der Seefahrer usw. hatten den geistigen Standpunkt der Welt verschoben. Die Grundlagen für eine gedeihliche Kunstentwicklung waren jedoch im Norden und Süden durchaus verschiedener Art. Während Deutschland noch genügsam in den Traditionen des Mittelalters verharrte und seine Interessen auf religiöse Fragen konzentrierte, hatte sich jenseits der Alpen längst jene hohe Geisteskultur herangebildet, die die allseitige Erhebung des Menschen zum Gegenstand ihres Hauptinteresses machte. Dem angeborenen Ruhmsinn der Italiener, ihrer verfeinerten Bildung, der Prachtentfaltung kunstliebender tatkräftiger Fürsten und selbstbewußter Republiken stehen in Deutschland die mittelalterlich scharfe Trennung der Stände, die Interesselosigkeit der Fürsten an künstlerischen Dingen, die mangelnde gelehrte Bildung des Bürgerstandes gegenüber, der in der Kunst nur eine rein handwerkliche Tätigkeit sah. Der Italiener fühlte sich berufen, das Erbe der Antike zu verwalten und auszubauen. Sein aufs Monumentale gerichteter Sinn überließ der Architektur die Führung der Künste und bewahrte sich damit den Blick fürs Ganze, architektonisch Bedingte, Gesetzmäßige. So waren in der italienischen Renaissancekultur die Bedingungen gegeben, aus denen sich auch die Landschaft zu einem gesetzmäßigen Gebilde entwickeln konnte.

Günstiger als in Deutschland lagen im 15. Jahrhundert die Verhältnisse in den Niederlanden, wo der Kunst durch das rege Interesse von Fürsten, Adel und Volk reiche Förderung zu teil ward. Der Malerei gelang es zuerst, dem neuen Verhältnis des Menschen zur Natur lebendigen Ausdruck zu verleihen, indem sie in unaufhaltsamem Siegeslauf die Welt des Sichtbaren eroberte und mit den feinsten künstlerischen Reizen verklärte.

Wollen wir aber den allmählichen Übergang vom Mittelalter zu der mit der Renaissance einsetzenden neueren Zeit beobachten, so müssen wir unsere Blicke über die Alpen zurückwenden.

C. Die Anfänge der Renaissance in Italien.

In Italien hatte bereits seit dem 13. Jahrhundert mit dem aufkommenden Individualismus — einer der mächtigsten Triebfedern der Renaissance — das Naturgefühl eine entscheidende Wandlung zum Modernen hin durchgemacht. Das gesteigerte Interesse an den Naturwissenschaften und damit an den Werken der sichtbaren Welt zeitigte im Verein mit der neuen Empfindsamkeit, die aus dem Bewußtwerden der Persönlichkeit entsprang, jenes absichtliche Schwelgen in Empfindungen vor der Natur, auf dem die sentimentale Naturanschauung der beginnenden Renaissance beruht. Mit der Wiederentdeckung der landschaftlichen Schönheit erschloß sich dem Menschen eine Quelle reinsten, unvermischten Genusses. Aber nur sehr langsam brach sich die neue Anschauung Bahn. Aus den Poesien der Minnesänger spricht noch um 1200 ein völlig naiver Naturgenuß der äußeren Welt. Der Dichter gibt „lauter Vordergrund ohne Ferne“ [1]. Das Individuelle, Charakteristische in Form, Farbe und Beleuchtung wird nicht einmal angedeutet. Selbst die Carmina Burana gehen trotz ihrer frischen, überquellenden Lebens- und Naturfreude kaum einen Schritt darüber hinaus. Zuweilen freilich, wie in der Dichtung von Phyllis und Flora, treffen wir Schilderungen, aus denen uns jene Dichtersehnsucht nach wonnigen paradiesischen Gefilden entgegenweht, wie sie später auch in der gemalten idealen Landschaft in Erscheinung treten sollte. Da mag sich uns z. B. der Zauberhain Amors eröffnen, von dem der fahrende Scholar zu rühmen weiß: „Unsterblich würde der Mensch, der dort bliebe.“ [2]

Aus den Tiefen religiöser Begeisterung quillt dann das überraschend intensive Naturgefühl bei dem größten Troubadour Umbriens, bei dem hl. Franz von Assisi. Sein Sonnenhymnus preist den Herrn „um der Schöpfung der Himmelslichter und der vier Elemente willen“. „Mit Franz und in Franz erfährt die mittelalterliche Menschheit die volle Gewalt der jedem einzelnen innewohnenden Gefühlskraft und erschließt so die erste Erkenntnis des eigenen Wesens.“ „Für Franz sind die Schranken, welche die Formen der Erkenntnis: Zeit und Raum, zwischen den einzelnen Individuen errichteten, gefallen: Er hat sich eins gefühlt mit der ganzen Natur, mit dem allen Erscheinungen zugrunde liegenden Einen, Unteilbaren.“ [3] In seiner alles umspannenden Liebe hatte der seraphische Heilige die starre Natur

---

[1] Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien II, Leipzig 1899, S. 16.

[2] A. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit, Leipzig 1892, S. 134.

[3] H. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1904, S. 566.

gleichsam von ihrem Fluche erlöst; beseelt läßt er sie teilnehmen an den Freuden und Leiden des Menschen in innigster Gefühlsvereinigung mit dem Himmlischen.

Die tiefere Wirkung der Landschaft auf das Gemütsleben deutet sich jedoch erst bei Dante an. Zwar schildert er in seiner Divina Commedia nur selten die reale Natur, meistens in Gleichnissen. Aber diese aus allen Sphären der Naturerscheinungen entnommenen Bilder sind von plastischer, lebenswahrer Treue und individueller Färbung. Zugleich tritt bei Dante das stimmungsvoll-Visionäre in den Vordergrund. Einen Niederschlag dieser Dichtung lassen die dantesk angehauchten Jenseitsschilderungen der älteren italienischen Meister erkennen. Nur blieb die künstlerische Ausdrucksfähigkeit dieser Primitiven hinter ihrem Wollen zurück. Über dem Grotesken kann eine wirklich ergreifende Stimmung nicht aufkommen[1]. Dantes stark entwickelter Raum- und Formensinn, wie er in der klaren Schilderung aller Teile seines Jenseits hervortritt, äußert sich auch in dem durchaus neuartigen und für seine Zeit unerhörten Bestreben, das Räumliche der landschaftlichen Umgebung durch Überblicke von hohen Bergen aus genauer zu erfassen.

Ihm folgte hierin Petrarca, der sich als erster wahrhaft moderner Mensch den Schönheiten der unerschöpflichen Natur unumschränkt hingibt. Modern ist er in seiner ausgesprochenen Subjektivität, in seinem intimen Mitleben mit der Natur und in seiner Melancholie. Mit Recht gilt von ihm das Wort, er habe als einer der ersten „sein Herz entdeckt". Seit den Tagen des Hellenismus ist keinem in gleicher Weise der Reiz der Einsamkeit aufgegangen. So hat ihn auch Böcklin verewigt im lauschigen, quelldurchrieselten Waldtal zu Vaucluse. Eingewiegt in träumerische Waldeseinsamkeit verfaßte Petrarca seine Vita solitaria, worin er sich uns als einen der ersten Vorläufer Rousseaus enthüllt.

Wenn Bocaccio, von antiken Dichtungen inspiriert, in seinen Hirtenromanen die dem Städter willkommenen Reize des Landlebens mit beredtem Munde zu feiern weiß, so legt er damit die Grundlage der Idylle, aus der später die poesieverklärten Schöpfungen eines Giorgione und Elsheimer hervorgehen sollten[2].

Dem segensvollen Wirken des großen Ordensstifters, Franz von Assisi, hat Giotto ein unsterbliches Denkmal gesetzt. Die rührend schlichten und

---

[1] Erst zu Ende des Quattrocento verstand es Signorelli in seinen Vignetten im Dom zu Orvieto, dem Geiste des „göttlichen Dichters" mächtigere Töne zu leihen.

[2] Im Dekamerone schildert er uns ein schönes Tal mit Fichten, Tannen, Zypressen und Lorbeerbäumen in so reizender Gruppierung und schöner Ordnung, „als ob die Bäume nach der Anweisung des besten Landschaftsmalers gepflanzt worden wären" (Biese a. a. O. S. 154). So vindiziert er bereits dem Landschaftsmaler sein eigenes Schönheitsideal.

doch so großartig empfundenen Szenen aus dem Leben des hl. Franz, mit denen er das stimmungsvolle Heiligtum von Assisi schmückte, verkünden zugleich den Einzug der Natur in die Malerei[1]. Der architektonische und landschaftliche Hintergrund wird jetzt zur Regel. Die mittelalterlich-byzantinisierende Formensprache klingt zuweilen noch nach, im übrigen aber strebt Giotto dem neuen Ideale stilvoller, lebendiger Naturdarstellung mit allen Kräften zu. Freilich gipfelt seine Kunst in der Schilderung des Menschen. Die Naturumgebung, die Szenerie, ist nur Dienerin der Handlung, nie Selbstzweck. Giotto faßt zum erstenmal wieder die Natur als Organismus auf; erst bei ihm kann man von eigentlicher Naturbeobachtung sprechen. Freilich jenem intensiven Naturgefühl des hl. Franz entspricht sie noch keineswegs. Giotto geht bei seinen Schöpfungen immer von der Vorstellung aus, nicht von der Wahrnehmung; diese hilft ihm nur zur Realisierung der ersteren. Er empfindet die landschaftlichen und architektonischen Hintergründe seiner figürlichen Szenen stets als Ganzes und sucht daher seine Hügel- und Bergzüge einem einheitlichen Kontur einzuordnen, so daß die Silhouette gleicherweise in der Landschaft wie in den Figuren zur Geltung kommt. In diesen beiden Bildbestandteilen äußert sich ein starkes Streben nach Konzentration. Die Vegetationsformen dürfen das Erdgerüst nicht verschleiern, sie erscheinen stets bis zu einem gewissen Grade generalisiert, ja nach dem Ornamentalen hin stilisiert, so daß der Umriß zum Hauptträger des Ausdrucks wird. Auch im Kolorit tritt eine starke Beschränkung ein; es fehlen die feinen, individuellen Abtönungen der Natur. So stellen sich die Hintergründe Giottos als stark generalisierte Abbilder der Natur dar. Der Szenenraum bildet den Rahmen, den Schauplatz zu lebendigster Entfaltung historischer und allegorischer Vorgänge. Für Giotto existiert der Raum nicht als ein von außen begrenzter, sondern als ein von innen belebter[2]. Die Szenerie bildet und scheidet die Gruppen, hebt die einzelnen Figuren heraus und steigert ihre Formen. Zugleich lokalisiert sie die Handlung und füllt den Raum harmonisch. Aus den einzelnen Naturdingen baut sich das „Bewegungsgerüst" der Szene auf. So fungieren die verschiedenen Naturbestandteile gewissermaßen als eine Art von Kulissen und Versatzstücken. Da soll z. B.

[1] Vgl. für das folgende J. Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael, Leipzig 1902. Ferner W. Kallab, Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung. Im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXI, Wien 1900, S. 38 ff. Dazu F. Rosen, Die Natur in der Kunst, Leipzig 1903, sowie F. Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei, Straßburg 1898.

[2] Vgl. A. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg, 4. Aufl., 1903, S. 44.

eine Gebäudegruppe eine Stadt andeuten; mehrere Bäume verkörpern einen Wald, Felsen ein Gebirge, eine Wildnis usf. Wie dieses System unter Giottos Nachfolgern schließlich zum Schablonentum herabsinken konnte, mag uns ein Blick in das Traktat Cennino Cenninis lehren[1].

Der typisierenden Tendenz des giottesken Landschaftsideales entsprechend finden sich keine Darstellungen bestimmter Gegenden. Auch dient die Landschaft noch keineswegs als Stimmungsfaktor, trotz mannigfacher Züge idyllischer Art (Vögelpredigt, S. Francesco, Assisi). Dennoch besteht zweifellos in den meisten Fällen eine gewisse Beziehung zwischen Handlung und Umgebung. Giotto, als erster seit den Tagen der Antike, wußte einen inneren Kontakt zwischen den Umrissen der Figuren und dem Liniensystem der Landschaft herzustellen. Fast jede dieser Linien erscheint bedingt durch die Gestalten, die sie begleitet oder denen sie entgegenwirkt. Giotto duldet nichts Zufälliges, Willkürliches. Ja zuweilen greift ein Linienzug der Naturumgebung geradezu in die Aktion ein zur Steigerung der Wirkung. Betrachten wir daraufhin kurz einige Beispiele aus den Freskenzyklen in der Oberkirche von Assisi und in der Arenakapelle zu Padua. Bereits in dem erstgenannten Frühwerke verfolgt Giotto ganz bestimmte kompositionelle Ziele bezüglich der Architektur und des Landschaftlichen. Nehmen wir die Darstellungen der Mantelspende und des Quellwunders. Beidemal besteht die Landschaft im wesentlichen aus zwei nach der Mitte zu abfallenden, sich teilweise durchdringenden Bergkulissen, die die Szenerie nach dem Rande hin begrenzen und in ihren Liniengängen auf die handelnden Figuren zuführen. So wird durch die Diagonaltendenz der Landschaftsformen einmal ein Gegengewicht geboten zu den Vertikalen der Figuren, anderseits gewinnt der Künstler die Möglichkeit, durch Abstufung der Pläne die eintönige Isokephalie zu vermeiden. Gerade in diesen Bildern ist es höchst beachtenswert, wie sehr Giotto auf wirkungsvollen und harmonischen Zusammenklang der Linien in Figuren und Landschaft Bedacht nimmt. Nach ähnlichen Prinzipien gestaltet sich die Komposition in Giottos Martyrium des hl. Paulus auf dem in der Sakristei von St. Peter zu Rom aufbewahrten Flügelaltärchen. Das Terrain gliedert sich in zwei ungleich hohe Diagonalkulissen, nur daß hier die Überleitung durch eine weich geschwungene Talsenkung stattfindet. Mehr oder minder rein ausgeprägt begegnet uns diese Kompositionsformel auch auf Giottos reifen Werken, z. B. auf manchen neutestamentlichen Fresken in der Arenakapelle zu Padua, wie bei der Flucht nach Ägypten[2], der Auferweckung des Lazarus; besonders deutlich bei der Beweinung. Hier sind sogar die Figurengruppen zu einer

[1] Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausg. von R. Eitelberger von Edelberg I, Wien 1871.

[2] Auch auf dem gleichnamigen Wandgemälde in der Unterkirche von Assisi.

Art von Diagonalkulissen zusammengeordnet, die sich kunstvoll ineinanderschieben. Die so in Gestalten und Umgebung entstehenden diagonalen Richtungslinien führen alle auf das Hauptobjekt, den Leichnam Christi, zu. Die gleiche Tendenz macht sich auch auf andern Szenen geltend (Noli me tangere, Arenakapelle). In seinen spätesten Werken legt Giotto besonderes Gewicht auf symmetrische Abwägung der Figurenmassen (Wandbilder S. Croce, Florenz). Es ist freilich nicht mehr die im Byzantinismus herrschende streng feierliche, sondern vielmehr eine dem modernen Auge mehr zusagende aufgelöste Symmetrie, deren Tragweite erst die Meister der Hochrenaissance voll zu würdigen wußten. Den ersten Schritt hierin hatte Giotto getan und Andrea Pisano war ihm mit verwandtem Feingefühl gefolgt.

Diesen Prinzipien nach müßte man eigentlich schon hier von einer idealen, weil bewußt komponierenden Landschaftsmalerei reden; ihre Anfänge gehen ja dem allgemeinsten Sinn des Wortes nach auch bis auf diese Zeiten zurück. Allein zu unserer Definition fehlt denn doch noch als integrierendes Moment das eigentlich freie Schalten mit den Naturdingen, das erst nach vollkommener Beherrschung ihrer Formen möglich wird. Erst wenn die einzelnen bewußt angeordneten Teile zu einem lebensvollen und lebenswahren Ganzen sich zusammenschließen, wird unsere Definition von der „idealen", der komponierten Landschaft in ihr Recht treten können. Diese Bedingungen aber erfüllte die Zeit eines Giotto noch nicht.

In scharfem Gegensatz zu dem klar präzisierten dramatischen Monumentalstil der Florentiner steht die lyrisch weiche, festlich heitere Naturauffassung der gleichzeitigen sienesischen Meister. Ihre Freude am schönen Schein der Welt, an der bunten Gegenwart führte sie zu einer Auffassung, die die Welt in jedem Moment für darstellungswürdig hielt. So folgte Duccio dem Prinzip der Dezentralisation, wie Giotto dem der Zentralisation. Duccio stellte die Raumprobleme nicht gleich Giotto in den Dienst der Erzählung, er verwandte sie als echter Sienese lediglich zur Ausschmückung und Belebung des Hintergrundes[1]. Dem „scharfen Akkord" des großen Florentiners setzte der Altmeister von Siena „eine schöne, weichere, liebenswürdigere Auflösung in einzelne Ton- und Harmonienfolgen"[2] entgegen. In dem neuartigen Bestreben, einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit zu geben, ward er zum Vorläufer der Quattrocentisten.

Simone Martini bringt dann eine bemerkenswerte Erweiterung des Bühnenbildes. Das dezentralisierende Moment Duccios wird unter Martinis Hand zum wesentlichen Bildfaktor[3]. Seine Raumabsicht betätigt sich in der

[1] Vgl. besonders den Einzug Christi in Jerusalem, Tafelbild in der Domopera zu Siena.

[2] Guthmann a. a. O. S. 60. [3] Ebd. S. 71.

Weise, daß die Figuren nunmehr durch Kulissen überschnitten werden. Dabei kommt jedoch der Mittelgrund zu kurz (vgl. das Fresko des Guidoriccio de' Fogliani im Palazzo Pubblico zu Siena).

Erst Ambrogio Lorenzetti wußte in seinen großen architektonischen und landschaftlichen Fresken mit den Darstellungen der Folgen des guten und schlechten Stadtregimentes in dem gleichen Palaste den Mittelgrund zur Geltung zu bringen und ihn mit den beiden übrigen Gründen einheitlich zu verschmelzen. Einigen wenigen Hauptmotiven müssen sich die andern unterordnen. Auf diesem wirklichkeitsgetreuen Schauplatz entfalten sich seine reichen Genreszenen durchaus natürlich. Die landschaftliche und architektonische Szenerie hat sich von dem kindlichen Bühnendekorationssystem des geistlichen Schauspiels endlich frei gemacht, wie Guthmann mit Recht hervorhebt [1]. Dagegen vermag ich seiner weiteren Behauptung nicht beizustimmen, als hätte eine solche Trennung zwischen „Bühnenbild und Malerei" das nächste halbe Jahrtausend hindurch fortbestanden. Die Vereinigung der beiden Auffassungen fand vielmehr schon im 16. Jahrhundert statt und zwar damals bereits, wie das Guthmann dem 19. Jahrhundert vindiziert, „von andern Stilforderungen bedingt und im Sinne eines Gesamtkunstwerkes" [2].

Über die Weiterentwicklung der toskanischen Landschaftsmalerei in der zweiten Hälfte des Trecento mögen uns die umfangreichen Freskenzyklen der Schüler und Nachfolger Giottos, der Giottisten belehren. Guthmann gliedert ihre Tätigkeit in drei Phasen [3]: Die erste steht noch wesentlich unter Giottos Einfluß, kennzeichnet sich jedoch durch Lockerung seiner strengen Gesetze und zunehmende Vorliebe für Nebenfiguren. Der zweiten Phase gehören Künstler an, die im Anschluß an die sienesische Malerei der Lorenzetti eine freiere Natur- und Raumauffassung erstreben. Allein das geschlossene, wohldurchdachte Kompositionssystem giottesker Tradition ließ sich mit sienesischer Freiheit und Ungebundenheit nicht wohl zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen. Verwirrung und Verwilderung der Kunst waren die Folgen dieses verhängnisvollen Kompromisses, der die Trecentomalerei unter den Vertretern der dritten Phase ihrem Niedergange entgegenführte.

Taddeo Gaddi steht noch auf dem Boden Giottos, doch verlangt seine Erzählungsweise bereits nach einer größeren Anzahl von Figuren. Um nun die Bildeinheit nicht zu gefährden, führt er zweidimensionale Kulissen in die landschaftliche Szenerie ein, von denen die Gestalten teilweise verdeckt werden; ja er häuft nach Bedarf derartige Kulissen hintereinander. Dadurch ergab sich aber ein Widerspruch zur landschaftlichen Auffassung Giottos wie

---

[1] Guthmann a. a. O. S. 80.
[2] Ebd. S. 80. [3] Ebd. S. 87.

zu den Raumabsichten der Sienesen. Man strebt über die stilisierende Einfalt Giottos hinaus zu möglichster Handgreiflichkeit. Aber anstatt die Natur in jedem Einzelfalle zu Rate zu ziehen, gab man mit den primitiven Mitteln des Trecento zweidimensionale Kulissen als das Reale, und so durfte eine Scheinwelt aus Pappe und Leinwand ihre wohlfeilen Triumphe feiern. Doch damit sind wir unsern Betrachtungen vorausgeeilt.

In die erste Periode zurück führen uns zwei Werke, die mit Guthmann hier eingereiht werden mögen: die beiden Riesenfresken, der Triumph des Todes und die Anachoreten im Campo Santo zu Pisa. Die Vereinigung mehrerer, inhaltlich zusammengehöriger Szenen im ersteren Bilde bot dem unbekannten Meister Gelegenheit, die landschaftliche Szenerie dem Gefühlsinhalt der Figuren anzupassen. Das Grauen des Todes, das die jagdfrohe Gesellschaft beim Anblick der modernden Leichname umfängt, findet seinen Reflex in der wilddüstern Felsschlucht, durch die sich der Reiterzug bewegt. In bewußten Gegensatz dazu stellt der Künstler die zarte lyrische Szene mit den Liebespaaren, die, des Todes Nähe nicht ahnend, sich im Schatten eines Haines an Musik erfreuen. Das Still-Beschauliche des Eremitenlebens soll die Berglandschaft verkörpern, in der die Mönche weltabgeschieden ihre Zeit zwischen Betrachtung und landwirtschaftlichen Beschäftigungen verbringen. Für sie hat der Tod seine Schrecken verloren. Zu den Qualen und Ängsten der Verdammten dagegen, die von den Dämonen durch die Lüfte entführt und dem höllischen Pfuhle überantwortet werden, bildet die zerklüftete, jäh abstürzende Felsszenerie die passende Umgebung. So gerne sich der Maler auf diesem Bilde in Genreszenen ergeht, so gibt er sie doch keineswegs nach sienesischer Gepflogenheit nur als schmuckvolle Bereicherung der Komposition, sondern vielmehr zur Verdeutlichung des geistigen Inhalts. Schon aus diesem Grunde wird man den Urheber dieses großartigen Bildes nicht unter den Sienesen suchen dürfen. Es atmet noch deutlich giottesken Geist, wenn auch in dem freieren Sinne der Nachfolger des großen Florentiners. Gleiches gilt auch von den Anachoreten, wenngleich hier die Szenerie zu uneinheitlich und zersplittert erscheint.

Das florentinische Streben nach richtigerer Raumdurchbildung erhielt, wie wir schon bemerkten, neue Anregungen von Siena her. Inwieweit sich giotteske Kompositionsanforderungen und sienesische Zutaten miteinander verschmelzen ließen, zeigen uns die berühmten Fresken der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz. Ein gutes Beispiel bietet das Deckenfresko mit der Auferstehung. Das vom Heiland ausstrahlende Licht ist, wie Guthmann richtig bemerkt[1], bereits als Raumfaktor verwandt.

[1] Guthmann a. a. O. S. 95.

Das bedeutet aber einen Fortschritt über Taddeo Gaddi hinaus. In der schönen Landschaft auf der „Verherrlichung des Dominikanerordens“ [1] empfindet man so recht die Einwirkung von A. Lorenzettis Sieneser Fresken; das Florentiner Kulissenschema hat der in jenem Werk vorgebildeten vollräumlichen Naturauffassung weichen müssen.

Allein die Verschmelzung der beiden grundverschiedenen toskanischen Auffassungen führte nur in den seltensten Fällen zu einem einheitlichen Resultate. Seit der Mitte des Trecento konstruierten die Giottisten ihre landschaftlichen und architektonischen Hintergründe mit unverantwortlicher Sorglosigkeit. Man will nach sienesischer Art dekorieren, unterhalten und streut daher willkürliche Nebenszenen überall im Hintergrunde aus. Dieses Ablenken des Beschauers vom religiösen Inhalt bedeutete eine Verweltlichung der Kunst.

An der Spitze dieser Richtung steht Agnolo Gaddi. Er erzählt gern möglichst viel und bringt daher eine ganze Schar „Statisten“ auf die Bühne, die die Haupthandlung nur verwirren. Über Giottos Kompositionsgesetze geht Agnolo leichten Fußes hinweg. Assymmetrie ist bei ihm bereits zur Selbstverständlichkeit geworden. Die Szenerie muß die Lücken füllen; sie wird ein Tummelplatz für die Einfälle des Malers (Fresken im Chor von S. Croce, Florenz). Mit Hilfe eines reich ausgebildeten Kulissenschemas wurde die Raumtiefe auch in Fällen veranschaulicht und mit Nebenszenen erfüllt, wo inhaltlich keine Veranlassung vorlag. Dennoch sind die landschaftlichen Motive kaum einmal zu Ende gedacht. Der Mittelgrund ist durchweg stiefmütterlich behandelt, wie überhaupt bei den Giottisten.

Von diesen mag hier noch Spinello Arretino erwähnt werden. Felsen und Bäume sind ihm dekorativ wirksame Kulissen und Versatzstücke; in Raumandeutungen scheint er keine Grenzen zu kennen. Aus dem beschatteten Hintergrund treten oft grell beleuchtete Genreszenen auffallend hervor (Fresken S. Miniato, Florenz).

Der Mischstil, wie er uns als Charakteristikum dieser dritten Periode bei Spinello Arretino entgegentrat, zeigt den Wandel in der Auffassung nach dem Quattrocento hin. Durch energisches Streben nach Illusion überschritten die späten Giottisten die Grenzen der Kunst ihres Meisters. Hatte dieser den Raum als einen von innen belebten aus den einzelnen Naturbestandteilen aufgebaut, so fassen ihn die Epigonen fälschlich als einen von außen begrenzten auf und suchen ihn mit allem Erdenkbaren zu füllen.

Sollten die neuen künstlerischen Probleme der Landschaftsdarstellung, die das ausgehende Trecento aufgeworfen hatte, eine befriedigende Lösung

---

[1] So gedeutet von F. X. Kraus in seiner Geschichte der christlichen Kunst II, Freiburg 1908, S. 152.

finden, so mußte die Malerei in ein näheres Verhältnis zur Natur treten. Damit war aber das Programm des kommenden Jahrhunderts gegeben. Das Quattrocento hat in seinem wissenschaftlichen Interesse am Besonderen, Individuellen sich der gesamten Erscheinungswelt bemächtigt. Es hat die landschaftliche Natur wiederzugeben verstanden in ihrer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit, treu und voll inneren Lebens. —

D. Das 15. Jahrhundert im Norden.

1. Niederlande.

Um die Wende des 14. Jahrhunderts macht sich infolge des allgemeinen Umschwungs der Welt- und Lebensanschauung auch im Norden eine unbefangenere Naturbeobachtung geltend. Mit den alten Vorurteilen fielen auch die hergebrachten schematischen Ausdrucksformen. Die Miniaturmalerei steht am Ausgangspunkt der Entwicklung; sie führt die Landschaft als Hintergrund für figürliche Szenen ein. Bereits seit der Mitte des 14. Jahrhunderts war man in der Buchmalerei von den bisherigen naiven Raumandeutungen zu zusammenhängenderen Raumkompositionen übergegangen. Von einheitlicher Landschaftsauffassung konnte freilich noch keine Rede sein. Durch gegenseitige Überschneidung mehrerer flacher Kulissen sollte die Vorstellung des Vor- und Hintereinander hervorgerufen werden[1]. Indes macht sich das Bestreben der Künstler geltend, über die Textinterpretation hinaus zu freierer, unmittelbarerer Naturwiedergabe fortzuschreiten. Um das räumliche Zurückgehen bei dem hoch angenommenen Horizont anschaulich zu machen, zerlegt beispielsweise Melchior Broederlam auf seinen Dijoner Altarflügeln das Gelände in steil übereinander aufgebaute Terrassen. Einen merklichen Fortschritt bezeichnen diese Bilder durch die Annahme einer bestimmten Einfallsrichtung des Lichtes. Am klarsten jedoch verkörpern sich die neuen Errungenschaften hinsichtlich der Raumgestaltung und Komposition, der Farbengebung usf. in der burgundisch-niederländischen Miniaturmalerei der beiden ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, wie sie uns vor allem in den berühmten Livres d' Heures entgegentritt.

Wohl dient die Überschneidung noch wesentlich zur Vertiefung des Raumes, aber es setzen auch schon gewisse nach der Tiefe leitende Motive ein, die das räumliche Hintereinander klären und zugleich Abstand und Lage der Objekte im Raum verdeutlichen. An Stelle der Profildarstellung tritt die geneigte Fläche, ja eventuell die Ebene, deren Gliederung durch horizon-

[1] Vgl. etwa die um 1375 vollendete französische Übersetzung der Civitas Dei des hl. Augustin (Brüssel, Bibl. de Bourgogne 9005).

tale Terrainstufen oder durch seitliche Kulissen bewirkt wird[1]. Die Lokalfarbe, bisher wesentlich ein Unterscheidungsmittel, verliert ihre Selbständigkeit und ordnet sich einem einheitlichen Tonganzen unter. Das Bild wird von einer gewissen „Stimmung“ beherrscht. Das gilt ganz besonders von den künstlerisch hochbedeutenden Kalenderbildern, deren schönste sich in den Très riches Heures des Herzogs von Berry zu Chantilly befinden[2]. Hier ist der Versuch gemacht, von der rein sinnbildlichen Darstellungsweise der Natur in ihrem durch die Jahreszeiten bedingten Aussehen und den damit in Verbindung stehenden menschlichen Tätigkeiten zu künstlerisch durchgefühlter Wiedergabe der Natur im Sinn des Stimmungsbildes fortzuschreiten. Die Naturstimmung unter Einfluß der Jahreszeiten erhält jetzt selbständige künstlerische Bedeutung.

In dem genannten Livre d' Heures zu Chantilly lassen sich landschaftlich zwei Auffassungstypen unterscheiden, wie Schubert-Soldern mit Recht hervorhebt[3]. Es sind das die religiösen Darstellungen und die Kalenderbilder. Auf den ersteren fehlt es in den Landschaftsgründen an organischem Zusammenschluß der Einzelmotive. Der Zusammenhang mit giottesken Werken äußert sich selbst in der Landschaft und namentlich in der Architektur, die ihre Herkunft von der Mysterienbühne unzweideutig verrät. Fortschrittlicher erscheint die Farbengebung, bei der einheitliche Tonwirkung wenigstens erstrebt wird. Auch die Lichtbehandlung ist verständnisvoller gehandhabt; ja man begegnet bereits dem Versuch, Nachtstücke zu geben, wobei das Unterordnen der Lokaltöne unter den allgemeinen dunkel blaugrauen Ton sowie das Verdämmern der Umrisse der verminderten Helligkeit gemäß als bemerkenswerte Fortschritte erscheinen[4]. Das Licht tritt hier also zum ersten Male als ein Element auf, das die Erscheinung der Objekte bedingt.

Bedeutungsvoller jedoch als auf diesen religiösen Szenen sind die Landschaftsdarstellungen der oben genannten Kalenderbilder der Livres d'heures. Hier treten uns geschlossene und vollkommen einheitliche Stimmungsbilder entgegen. Die Wirkungen des Jahreszeitenwechsels sind auf diesen Blättern in allen Teilen der Landschaft und ebenso auch in den menschlichen Tätigkeiten bewundernswert zur Geltung gebracht. Ganz unvermittelt treten da landschaftliche Genredarstellungen von intimstem Reize auf, wie sie erst im 16. Jahrhundert als selbständige Gattungen im Tafelbilde neu aufleben

---

[1] Schubert-Soldern, Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 46, Straßburg 1903, S. 11.

[2] P. Durrieu, Les très riches Heures, Paris 1904.

[3] Schubert-Soldern a. a. O. S. 13.

[4] Vgl. H. Bouchot, Le paysage chez les Primitifs in Gazette des Beaux Arts, B. 38, Paris 1907, p. 478.

sollten. Die reizende Winterlandschaft der Très riches heures findet — was künstlerische Qualität anlangt — bis auf P. Brueghel d. Ä. (Wien) keine Parallele. Das figürliche Moment tritt bei dem reichen Ausspinnen der Landschaft zurück; die Szenerien werden nur noch von kleineren Staffagefiguren bevölkert, die sich über den bis ins kleinste durchgebildeten Plan verteilen. Dieser selbst ist in ganz neuer Weise zu räumlicher Wirkung gebracht. Gegenüber den unsicheren Raumandeutungen durch Kulissen, wie wir sie in der früheren Zeit und noch bei Jan van Eyck finden, herrscht hier Raumklarheit in fast modernem Sinne. Die Gliederung und Tiefenleitung der Landschaft geschieht lediglich durch die natürlichen Linienzüge des Terrains und die in diesem vorhandenen Richtungsmotive. Solche Auffassung war das Produkt direkten Naturstudiums; man hielt sich wohl in jedem einzelnen Fall an bestimmte Gegenden. Das bestätigt auch die Beobachtung, daß die im Hintergrund dargestellten Schloßbauten, wie etwa der Louvre, genau der Wirklichkeit nachgebildet erscheinen. So haben wir es hier zum ersten Male mit eigentlicher Vedutenmalerei zu tun. Allein diese Versuche in der neuen Richtung blieben doch vereinzelt.

Von den letzten Reminiszenzen giottesker Auffassung hat sich die niederländische Buchmalerei in den Heures de Turin freigemacht, deren größter Teil durch Brand leider zugrunde gegangen ist. Mit Recht betont Durrieu[1] den stilistischen Zusammenhang dieser Miniaturen mit dem Genter Altar. Allein einzelne jener Bildchen, wie etwa die Schiffsszene oder der Heimritt eines Herzogs an der Nordseeküste, weisen eine Vollkommenheit der landschaftlichen Behandlung auf — besonders hinsichtlich der Perspektive —, die über alles hinausgeht, was die Eycks und überhaupt die niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts geleistet haben. Für jene unbekannten Miniatoren ist die Landschaft nicht mehr ein Konglomerat von hübschen Einzelmotiven, sondern vielmehr ein lebendiges Spiegelbild der freien Natur. So gipfelt diese niederländische Miniaturkunst in der Porträtlandschaft, in der Vedute.

Die Betrachtung der zuletzt genannten Buchmalereien führt uns ganz von selbst auf das Gebiet der Tafelmalerei hinüber, in dem sich nun die Weiterentwicklung der niederländischen Kunst vollziehen sollte. Am Ausgangspunkte dieser Entwicklung steht das berühmte Wunderwerk, das der staunenden Welt in dem 1432 vollendeten Genter Altar der Gebrüder Hubert und Jan van Eyck entgegentrat[2]. Hierin vereint sich alle Pracht

---

[1] Gazette des Beaux Arts, B. 29, Paris 1903, p. 5—18, 107—120.

[2] Die viel umstrittene Frage nach dem Anteil der beiden Brüder kann hier außer Betracht bleiben. Mag Hubert etwa für die Gesamtdisposition der Landschaft auf der Anbetung des Lammes noch in Betracht kommen, die Einzelausführung weist auf die Hand Jans.

der irdischen Welt, alle leuchtende Schönheit der Natur, den Triumph des himmlischen Opferlamms, seiner Heiligen und der zu ihm wallenden Vertreter des Menschengeschlechtes würdig zu feiern. Jan van Eyck schätzte bereits die Natur um ihrer selbst willen und erfreute sich an ihr, als dem Spiegelbild der ewigen Schönheit Gottes. Auf dem Genter Altar ist alles warm pulsierendes Leben; alles zeugt von eingehendster liebevollster Versenkung in die Natur und zwar die heimische wie die südliche, die Jan auf seiner Reise nach Portugal kennen gelernt hatte. Ihre geheimen Stimmungen hat die Künstlerseele erlauscht und läßt sie beglückt ausströmen in vollen, rauschenden Akkorden, mag uns der Meister nun die paradiesischen Gefilde des mystischen Lamms enthüllen oder den feierlichen Ernst schattiger Felsschluchten ahnen lassen, aus denen in langem Zug die irdischen Streiter und Büßer nahen.

Allein im Grunde genommen bedeutet das Landschaftliche des Genter Altares doch einen Rückschritt gegenüber den oben genannten Kalenderbildern und den Miniaturen der Heures de Turin. Trotz aller stilistischen Beziehungen (im Figürlichen) zu diesen letzteren schließt sich die Landschaftsauffassung des Genter Altares an die mehr mittelalterlich-idealistische der religiösen Szenen der Très riches heures an. Hier wie dort finden wir die gleichen Schwächen im Aufbau des Terrains. Die einzelnen Geländekulissen haben ihren besonderen Verschwindungspunkt und ebenso die einzelnen Figurengruppen, nur daß der Tafelmaler die Mängel geschickt zu verbergen weiß. Die Gestalten befinden sich weniger innerhalb der Landschaft, als vor dieser. Sie erscheinen, auch wo sie über die Szene verteilt sind, noch losgelöst von der Umgebung, wennschon ein gewisses Streben nach Zusammenschluß nicht verkannt werden darf. Auch sind die Verhältniswerte von Figuren und Landschaft der Wirklichkeit mehr angenähert. Die Tiefendimension resultiert jedoch lediglich aus der Überschneidung horizontaler Terrainprofile. Bezüglich des Gesamtaufbaus der Landschaft huldigt Jan van Eyck noch dem mittelalterlich-idealistischen Prinzip, während er sich in der Durchführung der Einzelmotive strengsten Naturstudiums befleißigt. Aber auch hierbei ergeben sich gewisse Schwächen, wie etwa in der mangelhaften Proportionierung der einzelnen Naturteile usf.[1] Ohne Zweifel wäre die wirklichkeitsgetreue Einzelschilderung in großen Dimensionen nicht wohl möglich geworden ohne die von den Eycks ausgebildete neue Technik der Ölmalerei. Durch das Vertreiben der Farbe naß in naß ergaben sich äußerst feine koloristische Differenzierungen, ohne daß die Kraft und Feurigkeit der Lokalfarbe beeinträchtigt wurde. Man hatte gelernt, die Lichtintensität an sich, unabhängig

---

[1] Rosen a. a. O. S. 88.

von der Farbe, zu steigern. Zu den Lichtwerten traten entsprechende Schattenwerte hinzu; so hoben sich die Formen von ihrer Umgebung plastisch ab. Dieses Bestreben führte jedoch zu einer Art Helldunkelbehandlung der Landschaft, wie sie durch Atelierlicht zustande kommt. Zur Beseitigung dieses Mangels haben dann Roger van der Weyden und namentlich Geertgen von Haarlem ihr Bestes beigetragen. Was Luftstimmung, Wiedergabe des Lichts im freien Raum und die durch das Atmosphärische bedingten Modifizierungen anbelangt, stehen die Landschaften des Genter Altares hinter den oben genannten Miniaturen zu Chantilly und Turin entschieden zurück. Die Landschaftsferne wird bei jenen Werken nicht aufgehellt, sondern eher verdunkelt, und die Intensität der Farbe nimmt nach dem Horizonte zu nicht ab. Die fernen Gebäude sind gleichsam durch das Perspektiv in ihrer vollen Klarheit dem Auge nahe gebracht.

Als Ganzes erscheint die Landschaft auf dem Genter Altar trotz aller Schärfe der Einzelbeobachtung doch noch zu wenig organisch; als eine schöne Utopie ruht sie auf dem idealistisch-mittelalterlichen Empfinden. Da bedeutet es denn einen gewaltigen Fortschritt, wenn Jan van Eyck in seiner „Madonna mit dem Kanzler Rollin" im Louvre als Hintergrund eine bestimmte Naturansicht wiederzugeben unternimmt; er eröffnet hinter den Gestalten einen prächtigen Ausblick auf das Maastal mit Lüttich, wie Rosen durch den Vergleich mit der Naturaufnahme wahrscheinlich gemacht[1]. Mit dieser Vedutenschilderung setzt Jan van Eyck die Bestrebungen der burgundischen Miniaturmaler fort, die in den feinen Blättern der Livres d'heures bereits im 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts getreue Ansichten von den Schlössern ihrer Auftraggeber zu entwerfen bemüht waren. Jan van Eyck sucht nun den Porträtcharakter auf die gesamte landschaftliche Szenerie auszudehnen. Wie in der Verkündigung des Genter Altares lautet hier das Problem: ein Innenraum mit einfallendem Licht und Ausblick ins Freie. Die Rollinmadonna zeigt jedoch in der Durchführung dieses Motivs bereits neue künstlerische Werte. Diese Fernlandschaft übertrifft an Raumtiefe, Natürlichkeit und Feinheit der farbigen Stimmung die Naturszenerien des Genter Altares. Wir fühlen deutlich das Bestreben des Malers, die Landschaft als organisches Ganzes wiederzugeben. Dabei verzichtet er jedoch keineswegs darauf, eine ganze Welt von Erscheinungsformen in dieser weiträumigen Szenerie unterzubringen. Es gelingt ihm dies, obschon er sich von der miniaturhaft zeichnerischen Art freigemacht hat und die einzelnen Motive in malerischer Breite hinsetzt. Im Innenraum herrscht ein schummeriges Halblicht, die Landschaftsferne dagegen liegt in der warmen Helle eines Sommerabends. Der Über-

---

[1] Rosen a. a. O. S. 96.

gang von der grünen Vordergrundzone nach der bläulichen Ferne vollzieht sich viel allmählicher als auf dem Genter Altar. Noch mehr als in der Rollinmadonna geht Jan van Eyck in der hl. Barbara des Antwerpener Museums auf Vertiefung des landschaftlichen Raumes aus. Figur und Landschaft stehen sich nahezu gleichwertig gegenüber. Die perspektivische Terraingliederung hat sich von dem älteren Kulissenschema frei gemacht. Sie erfolgt mehr in der Art der Kalenderbilder, und an diese erinnert auch die genreartige Behandlung der zahlreichen kleinen Staffagefiguren von Werkleuten, die beim Bau des gotischen Kathedralturmes beschäftigt sind. Das Neue dieses ansprechenden Bildes liegt in dem schlichten Naturalismus, mit dem uns Jan van Eyck ein Stück seines heimischen Hügellandes geschildert hat. Von der feierlich-idealistischen Landschaft des Genter Altares führt die Entwicklung weiter zur genrehaften intimen Alltagslandschaft. So war es denn Jan van Eyck gelungen, den großen, entscheidenden Schritt zur Annäherung an die Natur zu vollziehen; sie hatte ihr angestammtes Recht dem Künstler gegenüber zurückerobert, und es bedurfte der Arbeit von Generationen, das kostbare Erbe der Eycks würdig zu verwalten und nutzbringend auszugestalten. Als Schauplatz religiöser Vorgänge war die Landschaft der kirchlichen Sanktion teilhaftig geworden. Man erkannte ihren Wert als stimmungverleihendes Element und stellte sie fortan in den Dienst des religiösen Bildes. Damit war aber dem Künstler ein bestimmtes Programm gegeben. Aus dem Wesen und der Bedeutung des religiösen Vorgangs ergab sich die bald feierlich ernste, bald selig heitere oder düster schmerzliche Grundstimmung, die, von der Landschaftsumgebung aufgenommen, erst die Einheitlichkeit des Kunstwerks verbürgte. Aber jene Freude des Künstlers, die sichtbare Welt mit all ihren Schönheiten des einzelnen Naturgebildes in Form und Farbe lebendig festhalten zu können, sie barg eine heimliche Gefahr in sich. Man glaubte die Schönheit des Ganzen durch Addition von Einzelschönheiten steigern zu können. Man gefiel sich im Häufen von Motiven jeder Art, die, an sich wohl sehr reizvoll, des inneren Zusammenhangs mit dem Thema entbehrten und daher ablenkend und zerstreuend wirken mußten. Davon zeugen unzählige Werke der nordischen wie der italienischen Kunst.

In den Gesamtbesitz des Eyckschen Könnens teilten sich ihre Nachfolger. Geleitet von dem Streben nach möglichst unmittelbarem Zufassen der Wirklichkeit, nach Wiedergabe des Alltäglichen, entkleideten sie die Natur ihres idealen Zaubers. Der Mensch in seiner täglichen Beschäftigung, in seiner Arbeit kommt in den Staffagefiguren nach und nach zu Wort[1]. Werktagsstimmung löst die Feierstille des Sonntags ab.

---

[1] Vgl. Schubert-Soldern a. a. O. S. 42.

Das gilt bereits vom Werk des Eyckschülers, Petrus Cristus. Wandte sich der aus der Schule von Tournay[1] stammende sog. Meister von Flémalle vorab den Problemen der Raumdurchbildung zu, so gelangte der von Haarlem nach Löwen übersiedelte Dirck Bouts durch die echt malerische Verwertung von Licht und Farbe im Dienste der landschaftlichen Stimmung zu neuen künstlerischen Werten (Löwener Sakramentsaltar mit den Flügeln in Berlin und München). Raumabsicht in Verbindung mit Freilichtproblemen finden wir dann im Werk Geertgens von Haarlem harmonisch vereint. Bemerkenswert ist sein Versuch, bei der Darstellung der Geburt Christi das Licht vom Christuskinde ausstrahlen zu lassen (Heilige Nacht, Sammlung Kaufmann, Berlin). Im Zusammenhang damit muß auch die Geburt Christi auf dem Florentiner Portinarialtar des Hugo van der Goes genannt werden. Die Helldunkelbehandlung bei den schwebenden Engeln bedeutet einen wesentlichen malerischen Fortschritt. Landschaftlich bemerkenswert ist die trefflich durchgeführte Winterstimmung auf dem einen Altarflügel. Deutsch-poetische Auffassung mit gereifter niederländischer Technik zu verbinden, war dann das Bestreben Hans Memlings. An Liebenswürdigkeit der Gestaltung und Grazie der Linienführung vermochte ihn keiner seiner Genossen zu übertreffen. Seine Gestalten stehen bereits in einem richtigeren Verhältnis zur Umgebung. Die einzelnen Bildteile erscheinen formal und farbig mehr zusammengesehen. In den Fernsichten seiner Madonnenbilder und Porträts erhebt er die Landschaft zu feinen lyrischen Stimmungswirkungen (Madonnen in Berlin und Florenz; Porträts in Brüssel, Berlin, Florenz usf.).

Eine volle, freie, natürliche Raumwirkung sollte jedoch erst Gerhard David gelingen. Das bekundet am unmittelbarsten sein Flügelaltar mit der Taufe Christi in der Brügger Stadtgalerie. Die Landschaft fungiert hier nicht mehr als ein mehr oder minder zufällig angeschobener Hintergrund, sondern sie leitet ungezwungen von der vorderen Bildzone, in der sich die Hauptfiguren befinden, nach der Ferne hinein. Die einzelnen realistisch durchgeführten Landschaftsmotive sind zu einem organischen Ganzen verbunden, wobei der Licht- und Schattenverteilung eine wichtige Rolle zufällt. Der lauschige, schattendunkle Wald vermittelt uns eine poetische, idyllische Stimmung.

So hat die niederländische Landschaftsmalerei im Verlauf des 15. Jahrhunderts die gesamte Welt des Sichtbaren in ihr Bereich gezogen und all jene Probleme aufgenommen und zu hoher künstlerischer Vollendung herausgebildet, die im Riesenwerk der Eycks beschlossen lagen.

---

[1] K. Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling, Leipzig 1905, S. 92.

Mit geschärfter Beobachtung wußten die altniederländischen Meister ein prächtiges Stück der heimischen Erde in all seinen intimen Reizen von Form, Farbe, Licht und zuletzt auch dem verbindenden Medium der Atmosphäre auf die Fläche zu bannen. Um die Wende des Jahrhunderts ließ Gerhard David auf seinem Triptychon mit der Taufe Christi die auch über die Flügel sich hinziehende inhaltsreiche Landschaft bereits zur Hauptsache werden.

Den weiteren Schritt zur Verselbständigung des Landschaftlichen, wobei der Mensch zur Staffage herabsinkt, vollzieht die nächste Generation. Aber auch diesen Künstlern des 16. Jahrhunderts, in Brabant sowohl wie in Flandern, war es noch nicht gegeben, die landschaftliche Natur als ein Ganzes zu sehen und in einheitlicher Stimmung festzuhalten. Sie verfuhren noch immer zu synthetisch, wennschon die Durchbildung des einzelnen bewunderungswürdig vollendet erscheint.

2. Deutschland.

Gegenüber den außerordentlichen Erfolgen niederländischer und italienischer Landschaftskunst muß Deutschland bescheiden zurücktreten. Sehr allmählich und mühsam ringt sich die deutsche Kunst aus den engen Fesseln mittelalterlicher Tradition zu einer persönlicheren, individuelleren Erfassung der Natur heraus[1]. Ihr fehlte jene Schwungkraft, der aufs Große gerichtete Sinn, der weite Blick, wie ihn die blühenden, kunstliebenden Städte des Nordens und die humanistischen Bestrebungen der italienischen Fürstenhöfe gezeitigt hatten. Neueren Forschungen verdanken wir die Erkenntnis, daß die deutsche Malerei mehr aus sich selbst, als durch Berührung mit niederländischer Kunst den entscheidenden Schritt zur Annäherung an die Natur vollzogen hat, wie er sich in den Werken der großen Meister, besonders im Gebiete des Oberrheins, zu erkennen gibt.

Der mittelalterliche Goldgrund herrscht lange vor[2]; wir finden ihn zum Teil bis gegen 1500. Doch macht sich zugleich allenthalben das Bestreben nach wirklichkeitsgetreuer Naturschilderung im religiösen Bilde geltend, besonders in Süddeutschland.

In der Miniaturmalerei äußert sich der Umschwung wohl zuerst. Es sei hier besonders auf die bisher noch immer zu wenig beachteten Miniaturen einer aus dem bayerischen Kloster Metten stammenden Handschrift

---

[1] Vgl. dazu K. Escher, Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 71, Straßburg 1906, S. 76 ff.

[2] In der deutschen Tafelmalerei finden wir den blauen Luftton an Stelle des Goldgrundes wohl zum erstenmal auf dem im städtischen Museum zu Frankfurt aufbewahrten „Paradiesesgarten" eines rheinischen Malers um 1420.

der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (lat. 8201^{d} c. pict. 28) hingewiesen, die im Jahre 1414 für den damaligen Abt Peter verfertigt wurde[1]. Wenn auch eine Vergleichung ihrer Deckfarbenbildchen, die in der landschaftlichen Durchbildung und Stimmung eine erstaunliche Feinheit erkennen lassen, mit jenen obengenannten, nahezu gleichzeitigen Illustrationen der Livres d'heures unbedingt zugunsten der letzteren ausfällt, so gebührt diesen bedeutenden Leistungen süddeutscher Kunst aus voreyckischer Zeit doch immerhin ein Ehrenplatz in der Geschichte der Landschaftsmalerei.

Der Künstler führt uns Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt vor. Die in leuchtende, bunte Gewänder gehüllten Figuren sind meist auf einem hellgrünen Wiesenplan im Vordergrund der Landschaft verteilt und mit dieser schon durch ihr Größenverhältnis in eine gewisse Beziehung gebracht. Die landschaftliche Umgebung bleibt jedenfalls für den Gesamteindruck ausschlaggebend. Welliges Hügelgelände, dem Bildrand parallel, schiebt sich im Mittelgrund hintereinander, nach der Ferne zu in hohen schloßgekrönten Bergkuppen ansteigend. Pyramidenartige Schroffen bilden den Hintergrund. Dem Künstler schwebte wohl die hügelige Donaugegend mit ihren malerischen Fernblicken und trotzigen Schlössern vor. Das Wertvolle und Neue dieser Miniaturen liegt in der bewußten Verwertung von Farbe und Licht zu malerischer Luft- und Lichtperspektive und damit zur Stimmung. In mehreren farbig unterschiedenen Schichten baut sich die Landschaft auf. Das Saftgrün der Wiesen des Vordergrundes geht nach der Mitte zu in tiefere Olivetöne über, als lagerten Wolkenschatten über dem Gelände. Dahinter prangen die Berge in tiefem Indigo, während das ferne Hochgebirg in schimmerndem Lichtduft zu zartem, silberigem Weiß erblaßt. Nach demselben Prinzip ist auch das kräftige Himmelsblau mit feinen Wölkchen gegen den Horizont hin weißlich abgetönt. Selbst den Sonnenaufgang wagt der Meister zu schildern[2], wobei er sich freilich noch mit dem traditionellen Goldauftrag begnügte. Deutlich verrät sich in der Behandlung des Waldes das Streben nach Luftperspektive. Auf dem dunklen Grund der schattigen Laubmassen werden einzelne Partien durch grüne Lasuren hervorgehoben. Ja, im Baumwerk des Vordergrundes weiß der Meister durch dichte chlorophyllartige Tupfen eine staunenswerte Plastik hervorzubringen. So hebt sich die detailreiche Nähe von den zu grünen, verschwimmenden Komplexen (mit dunkler Umrahmung) zusammengezogenen ferneren Partien. Der Meister unterscheidet deutlich zwischen Laub- und Nadelwald. Eigenartig sind die über die ganze Landschaft zerstreuten kahlen Stämme von Nadelhölzern mit ihren verwet-

[1] Eine Abbildungsprobe bei B. Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts, München 1895, S. 16.

[2] Bl. 5.

terten spitzigen Ästen. Einige davon starren, vom Wind geknickt, aus den Feldern auf. Gerade aus solchen Kleinigkeiten spricht eine frische, gesunde Naturempfindung. Jedenfalls bekunden diese Miniaturen, daß sich im südlichen Deutschland ohne Anlehnung an fremde Vorbilder — wie Riehl[1] dargetan hat — eine selbständige Landschaftsmalerei entwickelte, deren Eigenart in energischer Betonung von Raumwirkung und in Entfaltung spezifisch malerischer Qualitäten begründet liegt. Das südliche Bayern zwischen Donau und dem Alpengebiet darf wohl als Mutterland der intimen Stimmungslandschaft angesehen werden. Die Natur dieser Gegenden bot offenbar den Künstlern besonders starke Anregungen nach dieser Seite hin.

Von den Miniaturen der Mettener Handschrift führt die landschaftliche Tradition weiter zu dem laut Inschrift 1481 von dem Regensburger Meister Berthold Furtmeyr für den Erzbischof von Salzburg, Bernhard von Rohr, vollendeten Missale[2], worin sich die hohe landschaftliche Begabung seines größeren Nachfolgers auf dem Gebiet der Tafelmalerei, Albrecht Altdorfer, vernehmlich ankündet. Der fortgeschrittenen Zeit entspricht die stilistische Auffassung der Furtmeyrschen Miniaturen. Die Landschaft überwiegt und läßt zumeist die kleinen, durch die tiefen landschaftlichen Szenerien verteilten Figuren als Staffage erscheinen. Ihr Maßstab wechselt gefühlsmäßig mit der Entfernung. Aus den Toren eines Bergstädtchens z. B. strömen die Scharen den waldigen Abhang herab, während andere in Hohlwegen und Schluchten auftauchend und wieder verschwindend, dem Hügel zustreben, worauf Christus im Kreise seiner Apostel die Lehre von den acht Seligkeiten vorträgt. Ähnlich dann beim Abschied der Apostel. Wie auf dem Genter Altar sind auch hier — von den graduellen Unterschieden abgesehen — die Überschneidungen von Felskulissen, Bergen, Bäumen und Gewässern geschickt zur Raumwirkung des Bildes benutzt. An dem stets sehr hoch hinaufgeschobenen Horizont treten die von der Mettener Handschrift her bekannten rundlichen Bergkuppen auf, die sich in weichen Kurven zum Horizonte senken. Als Abschluß der Szenerie bevorzugt der Maler weite, ruhige Wasserflächen, worein sich ein malerisch gewundener Flußlauf ergießt[3]. Dieses Motiv, in der Taufe Christi und bei des Elias Himmelfahrt inhaltlich bedingt, mochte dem Maler besonders geeignet erscheinen, das Terrain zu gliedern und abwechslungsreich zu beleben. Im Zusammenkomponieren von Figur und

---

[1] Riehl a. a. O. S. 17 ff.

[2] In der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München cod. lat. 15708—15712 c. pict. 22. Vgl. Riehl a. a. O. S. 144 ff. und B. Haendcke, B. Furtmeyr, München 1885.

[3] Ohne Zweifel hatte das Donautal Anregungen hierfür geboten. Gerade solche Motive verwertet der Künstler gern im Sinn der erstrebten Tiefenwirkung.

Landschaft verfuhr er zuweilen sehr frei. Man nehme die Szene mit der Himmelfahrt des Elias, wo Eliseus, dicht an den Bildrand gerückt, dem über ihm gen Himmel fahrenden Propheten erschreckt nachsieht. Den weitaus größten Teil nimmt die schöne, stimmungsvolle Landschaft mit ihren felsigen Hängen und tiefen Buchten ein. Auf dem Spiegel des Jordan tummeln sich Wasservögel.

Naive Treuherzigkeit und liebevolle Naturbeobachtung spricht aus diesen intimen Landschäftchen, bei denen Raumabsicht und malerische Momente besonders ins Gewicht fallen. Ein gewisser Zug zum Bizarren, Verschnörkelten ist freilich nicht zu verkennen. Die Tonskala beschränkt sich bald auf ein giftiges Grün des Vordergrundes und kaltblaue Töne der Ferne, die zuletzt in weißlichem Lichte erblassen; bald sind es zarte freskoartige silberig helle Farbenharmonien (Taufe Christi), worin sich ein feines Verständnis für die Probleme der Luft- und Lichtperspektive kund gibt. In der Ausbildung komplizierter Beleuchtungseffekte geht Furtmeyr weit über seinen Mettener Kollegen hinaus. Er kennt nicht nur die Morgen- und Abendstimmungen mit dem weißlichen und gelblichen Horizont, auch in Fällen, wo der Bibeltext die Szene auf die Nachtzeit verlegt, weiß er sich zu helfen. Als Beispiel: Christus am Ölberg. Auf Figuren und Landschaft liegt die übliche Tageshelle. Im blaugrünen Himmel aber schweben goldfarbene Wölkchen, und der Horizont erglüht in abendlichen Purpur- und Orangetönen, deren Reflexe sogar über das bläuliche Gebirg der Ferne hereinspielen. In der linken oberen Ecke ist die Nacht angedeutet. Am schwarzen Himmel strahlen Mond und Sterne. Beim Traume Jakobs von der Himmelsleiter hat der Meister sogar Sonne und Mond, in die beiden Bildecken verteilt, gleichzeitig dargestellt. Das Nachtgestirn erhält natürlich wieder seine dunkle Himmelszone. Furtmeyrs Interesse für die mit der Tageszeit wechselnde Beleuchtung und ihren Stimmungsgehalt im Dienste einer Idee zeigt ihn als Vorläufer Altdorfers, der in seiner Schlacht von Arbela (in der Münchener Pinakothek) den Widerstreit der Himmelslichter und ihr Ringen mit den nächtigen Schatten bei Morgendämmerung unvergleichlich phantasievoll geschildert hat. Aber auch in stilistischer Hinsicht weist manches bei Furtmeyr auf seinen größeren Nachfolger. So die eigenartige Strichelung der runden niederen Bäume, das krause Gestrichel und Geringel im Laub der überschlanken hohen birkenartigen Bäumchen[1], die kalligraphisch verschnörkelten Goldlichter auf Wolken, Gewändern, Felsen usw., das Glasig-Kantige dieser letzteren; die Vorliebe endlich für helle, leuchtend lackartige Farben in gestrichelter Technik — Rot, Blau, Gold wiegen vor — und für liebevoll durchgeführte heimelige Architekturen.

[1] Ein Gegenstück zu den bekannten Peruginobäumchen.

Unter den übrigen deutschen Miniatur-, Wand- und Tafelgemälden des 15. Jahrhunderts kommen nur verhältnismäßig wenige für die Ausbildung der Landschaft in Betracht. Die Mehrzahl dieser Werke erhebt sich kaum über Versuche. Erst nach 1500 tritt ein erfreulicher Wandel ein. Unter den Kölnern war es der sog. „Meister der hl. Sippe", der die Fernsichten seiner Landschaften durch den natürlichen blauen Luftton an Stelle des üblichen Goldgrundes zu stärkerer Wirkung brachte.

Von süddeutschen Werken hätten wir wenigstens des Tiefenbronner Altars zu gedenken, den Lucas Moser von Weil 1431 vollendete. Ausgesprochenes Raumgefühl waltet namentlich in der Landschaft. Äußerst stimmungsvoll ist der freie Ausblick auf die von Schiffen belebten weiten Gewässer, über deren Wellengekräusel ein feines Silberlicht spielt. Als Weiterentwicklung der Moserschen Kunstweise erscheint die des Konstanzers Konrad Witz[1]. Sein Hauptwerk, der 1444 datierte Genfer Altar, zeigt den Meister im Vollbesitz seines Könnens. Überraschen die Innenflügel mit Szenen aus der heiligen Geschichte durch treffliche Naturbeobachtung, starkes Raumgefühl, wie es aus der kräftigen Modellierung und Schattengebung resultiert, durch geschickte Verwertung perspektivischer Kenntnisse, so erregt der Außenflügel mit der Darstellung des reichen Fischzugs durch die den Gesamteindruck beherrschende Landschaft unser besonderes Interesse. In dieser hat Witz gelegentlich seines Aufenthaltes in Genf das linke Seeufer nächst der Stadt mit dem hügeligen Ufergelände, dem charakteristischen Gebirgswall und den dahinter sich auftürmenden Alpenriesen außerordentlich naturwahr zu schildern gewußt. Nur die Berge des Hintergrundes rückte er etwas zusammen, um die Silhouette noch ausdrucksvoller zu gestalten. Als eigentliche Naturansicht steht die Genfer Landschaft durchaus vereinzelt in der zeitgenössischen Kunst, wenigstens in Deutschland. Die burgundisch-französischen Miniatoren gaben in den Grandes heures des Herzogs von Berry und in dem Livre d'heures des Herzogs Ludwig von Savoyen zuweilen Ansichten von Paris und savoyischen Städten, doch waltet hier mehr das topographische Interesse vor. Was dagegen die Vedute des Genfersees auszeichnet, ist das Stimmungsmoment, das poetische Naturempfinden. Wie prächtig wird die Einwirkung von Wind und Licht auf der weiten Wasserfläche in glitzernden Wellen- und ruhigen Spiegelflächen veranschaulicht! Die Linear- und Luftperspektive beherrscht Witz mindestens ebensogut wie die größten niederländischen Meister seiner Zeit, dagegen strebt er nicht wie diese nach reicher Durchbildung der landschaftlichen Einzelformen. Auch ist sein Kolorit bei

[1] Über K. Witz vgl. namentlich D. Burckhardt, Basels Malerei im 15. Jahrhundert, in der Festschrift zum 400. Bundes-Jahrestage, Basel 1901. Dazu seine neueren Forschungen im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXII, 1906, S. 179 ff.

aller Farbenfreudigkeit gerade im Fischzug doch gedämpfter. Die Lokalfarben der Gewänder fügen sich harmonisch dem etwas schweren blaugrünen Grundton der Landschaft ein.

Überblickt man das Gesamtwerk des Konrad Witz, so wird man sich der Überzeugung nicht verschließen können, daß der Meister, angeregt von den künstlerischen Errungenschaften seiner nordwestlichen Nachbarn, der neuen Zeitströmung mächtigen Ausdruck verlieh. Dank seiner kernigen Eigenart und der süddeutschen Tradition trat er der Natur unbefangen gegenüber und ward so zum Pfadfinder der oberrheinischen Malerei.

Auch im Werk Schongauers machen sich namentlich in der Frühzeit bestimmte Anklänge an niederländische Kunstweise geltend. Aber auch er bleibt sich selbst getreu und wird so, besonders im Kupferstich, zu einem der mächtigsten Interpreten oberdeutschen Empfindens. Seine Stärke liegt nicht wie bei Witz, Moser und Pacher in der künstlerischen Bewältigung des Raumes. Schongauer strebt vielmehr nach einem gewissen Linienzusammenhang in der Komposition, nach klarer, bildmäßiger Wirkung. Er achtet auf Symmetrie, Gleichgewicht der Massen, auf Linienrhythmus. Das dekorative Prinzip — ein Erbstück der ausgehenden Gotik — tritt bei ihm stark hervor. Wo er Tiefenwirkungen erstrebt (Stiche: Madonna B. 30, Kreuzigungen B. 24, 25, Johannes auf Pathmos B. 55, große Kreuztragung B. 21, Abreise zum Markt B. 88, Jacobus Major B. 54), sucht er das räumliche Hintereinander durch Überschneidungen zu geben, wobei ihm stets die bekannten diagonal gegeneinander geschobenen Felskulissen gute Dienste leisten. Mit solchen Hilfsmitteln erreicht er stets eine gewisse bildmäßige Wirkung, allein zu organischer Naturerfassung vermochte er in seinen graphischen Werken nicht durchzudringen. Der Nachdruck liegt eben auf dem Figürlichen. Hier freilich hat der Kolmarer, was künstlerische Durchbildung der Komposition, Schärfe der Individualisierung und psychologische Vertiefung anbelangt, die religiöse Kunst in ganz neue Bahnen gelenkt und ihrer Vollendung in Dürer entgegengeführt. Die von der Kritik Schongauer zugeschriebenen Tafelbilder (genrehaft aufgefaßte heilige Familien in der Münchener Pinakothek und im Berliner Kaiserfriedrichmuseum und der Wiener Galerie) zeigen den Künstler gerade im Landschaftlichen auf einer erstaunlichen Höhe malerischen Könnens, das schon öfters zu Bedenken gegen die Autorschaft Anlaß bot. Die überaus fein durchgeführten Landschaftsformen sind in den Tönen zart abgestuft; wir dürfen hier von bewußter Handhabung der Luftperspektive reden. Um so kräftiger leuchten dann die Farben des Vordergrundes aus der bräunlich-schattigen Umgebung heraus. Die geschickte Verwertung des Helldunkels mag ebenso auf niederländische Anregungen zurückzuführen sein wie gewisse malerische Feinheiten — Spiegelungen usf. — im Landschaftlichen. Mancherlei

genrehafte Züge, die auch in der ländlichen Staffage zutage treten, scheinen aus der gleichen Quelle zu fließen. In solchen Werken enthüllt Schongauer so recht seine lyrische Eigenart. Auf dem kleinen Münchener Gemälde liegt eine stille Poesie über dem in weichem Abendlicht verdämmernden Berglande.

Von den übrigen süddeutschen Stechern sei wenigstens der „Meister des Hausbuchs" hier genannt, der seine trefflich individualisierten Gestalten gern mit Landschaftsszenerien zusammenkomponiert. Wir haben damit schon ein Hauptcharakteristikum des Meisters genannt. Gleich Schongauer[1] legt er großen Wert darauf, daß die Figuren sich mit der landschaftlichen Umgebung zu bildmäßig dekorativer Wirkung zusammenschließen. So bedient er sich gleichfalls mit Vorzug der oben genannten Randkulissen zur Abrundung der Szenerie (S. Michael mit dem Drachen, Guter Hirt, Bogenschütze zu Pferd, Himmelfahrt der hl. Magdalena Ägyptiaca in zwei verschiedenen Auffassungen. Auf dem größeren Blatt ist das Schema der symmetrischen Felskulissen geradezu ornamental entwickelt!). Bei solchem Zurechtmachen der Landschaft verfällt der Künstler beim Vordergrunde nur zu leicht der Unnatürlichkeit, aber er entschädigt uns gleich wieder durch die trefflich beobachteten Mittelgründe, die meist sehr individuell gestaltet sind und reiche architektonische Staffage aufweisen. Als Beispiele mögen die beiden bedeutenden Kreuzigungsblätter angeführt sein. Bei dem Auszug zur Jagd am Waldesrand ist das herbstlich kahle Feld mit dem Wegkreuzlein und Bildstöckchen mit köstlicher Frische geschildert und eine intime Stimmungswirkung erreicht, wie wir sie bei ähnlich naiven Mitteln etwa von L. Richter her kennen[2]. Die Raumillusion sucht unser Meister gleich Schongauer durch Verkürzungen und Überschneidungen zu erzielen, wobei seine Naivität freilich gelegentlich Wirkungen erzielt, die ans Komische streifen (Kreuztragung: die Spieße hinter der Anhöhe!). Auch als Maler liebt der „Meister des Hausbuchs" detaillierte Landschaften von bildmäßiger Wirkung (Auferstehung, Sigmaringen, Grablegung, Dresdener Galerie). Auf dem einen Flügelbilde[3] des Freiburger Kreuzigungsaltars versucht er sich sogar an dem Problem der kombinierten Beleuchtung von Fackel und Mondlicht. Freilich sind die Pechfackeln im Ratssale des Kaiphas nur als leuchtende Punkte, nicht als Lichtquelle verwandt; dagegen weiß der Maler in dem Ausblick auf den Hof, wo Petrus am Wachtfeuer seinen Herrn verleugnet, das weiche grünliche Dämmerlicht des Vollmondes sehr wirkungsvoll mit dem rötlichen Flackerschein des Kien-

[1] In ihrer mangelhaften Raumtiefe erweist sich die Kreuztragung des Hausbuchmeisters dem Schongauerschen Blatt mit S. Jacobus in der Schlacht verwandt.

[2] Vgl. auch die reizenden Landschaftsfernen auf einigen Blättern des Wolfeggschen Hausbuchs, herausg. von A. Essenwein, Frankfurt 1887, Bl. 17a, 19b—20a, 22b—23a.

[3] Christus vor Kaiphas, Tafelbild im Besitz des Weihbischofs von Freiburg i. B.

spans in Kontrast zu setzen. Wohl beobachtet sind die Randlichter auf den Figuren und der Architektur wie auf der fernen Hügellandschaft und dem dunkeln Gewölk, das den tiefgrünen Nachthimmel überzieht. Man beachte auch den effektvollen Schattenfall. Wir haben hier wohl den ersten Versuch in Deutschland, die malerischen Wirkungen des Mondlichts künstlerisch wiederzugeben.

Eine weit bedeutendere Rolle als beim „Meister des Hausbuchs" spielt dann das Lichtproblem bei dem Tiroler Michael Pacher von Bruneck. Er weiß seine mit erstaunlicher Beherrschung der Perspektive konstruierten Innenräume durch die schräg einfallende Sonnenhelle äußerst wirkungsvoll zu beleben und die Gestalten vollplastisch in Hell und Dunkel zu modellieren (Altar in S. Wolfgang, Altartafeln Galerie Augsburg und Münchener Pinakothek). Getreu den Traditionen der bayrisch-tirolischen Kunst geht Pacher auf möglichste Raumillusion aus, die er durch zeichnerische wie malerische Mittel gleicherweise zu fördern versteht. Kein zeitgenössischer deutscher Meister hat wie er die Perspektive im Dienst des Räumlichen zu meistern verstanden. Er führt das Auge gern an Architekturfluchten entlang durch Torbögen und Fenster ins Weite. Und wie liebevoll sind all diese in der Heimat beobachteten Gebäude geschildert! Pachers Figuren stehen in einem weit intimeren Verhältnis zu ihrer Umgebung, als die seines angeblichen Vorbildes Mantegna, mit dem der Künstler so manches gemeinsam hat, wennschon man mit Voll[1] die nationale Selbständigkeit beider Meister zu betonen geneigt ist. Gerade das vollplastische Herausarbeiten der Figuren[2] und ihre freie Beweglichkeit im Raum sowie die echt malerische Modellierung der Formen hätte Pacher von dem gelehrten Schöpfer der Fresken in der Eremitanikapelle zu Padua nicht lernen können, wie Voll treffend bemerkt[3]. Dagegen mochte er in ihm einen Geistesverwandten begrüßen, der seinen eigenen Idealen in der Sprache des Südländers monumentalen Ausdruck geliehen hatte. So liebt Pacher gleich Mantegna im Landschaftlichen die in die Tiefe leitenden Motive, wie Wege, Wasserläufe usf. Wie er das alles aber einer einheitlichen Landschaftsstimmung unterzuordnen weiß, das zeugt von der Stärke seines künstlerischen Empfindens. Solche Auffassung bedeutete einen erheblichen Fortschritt über das Schongauersche Schema der sich überschneidenden Terrainkulissen hinaus.

Dieser flüchtige Überblick mag uns erkennen lassen, daß es in der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts an selbständigen Bestrebungen zur Ausbildung einer stimmungsvollen, intim-traulichen Landschaft nicht fehlte.

[1] K. Voll, Vergleichende Gemäldestudien, München 1907, S. 101 ff.

[2] Hierin kam dem Meister seine Tätigkeit als Bildschnitzer zustatten.

[3] Voll a. a. O. S. 107.

Im südlichen Deutschland wie in den südlichen Niederlanden hatte sich zu Anfang des 15. Jahrhunderts eine Richtung ausgebildet, die auf poetische Erfassung der Natur hinzielte. Im Verlauf des Jahrhunderts jedoch trennten sich die Wege. Der Unterschied der Volkspsyche tritt immer greifbarer hervor. Der niederländische Künstler strebt nach möglichst klarem Erfassen aller Wirklichkeit; seine Landschaftsauffassung steht mehr unter dem Zeichen des Realismus. Der deutsche Künstler dagegen erging sich mit Vorliebe in empfindungsvollem Ausmalen der Natur, die in ihren Einzelformen allmählich nach allen Seiten hin ergründet wurde und mit Hilfe der neuerworbenen perspektivischen Kenntnisse zu lebensvoller Darstellung gelangte. Pflegte die eine Richtung mehr die zeichnerische Auffassung zugunsten bildmäßiger Kompositionswirkung, so betätigten sich andere Meister wiederum auf dem Gebiet des spezifisch Malerischen, wobei die verschiedenartigen Probleme der Farbengebung, Lichtführung und der Luftperspektive zur Erzielung eines starken Stimmungsausdrucks aufgegriffen und an die Generation der Reformationszeit weitergegeben wurden, die sie ihrer Lösung entgegenführen sollte.

E. Das italienische Quattrocento.

Hatte man noch um die Wende des Trecento die Natur gleichsam durch Kinderaugen gesehen, so begann jetzt die Zeit des Nachdenkens, Forschens, der künstlerischen und wissenschaftlichen Vertiefung in ihre Probleme.

Wir haben im Vorigen die Entwicklung des Naturgefühls während des Trecento kurz angedeutet.

Strömte bei dem Ordensstifter von Assisi die Naturbegeisterung aus den Tiefen des religiösen Gefühls, so objektiviert sich die Naturanschauung bereits bei Dante. Von eigentlichem Naturerleben durften wir jedoch erst bei Petrarca reden; ihm wird die Natur recht eigentlich zum Spiegelbild seiner Seelenstimmungen.

Anders wiederum pflegte man die Welt zu sehen im Zeitalter des Realismus, im Quattrocento. Was dem Pinsel und Stift des Malers in all seiner Mannigfaltigkeit festzuhalten noch versagt war, das kündet uns die gelenkigere Sprache des Schriftstellers, des Poeten.

Der erste, der sich in die Schönheit der italienischen Landschaft — der wirklichen, nicht der in der Phantasie erträumten — mit inniger Wonne versenkt und anstatt sie seinen eigenen wechselnden Stimmungen nur gegenüber zu stellen, sie in modernem Sinne beschreibt, ist Papst Pius II. (Aenea Silvio Piccolomini). Er hat sich freizumachen gewußt von der antiquierenden Naturauffassung seiner Vorgänger. Mit scharfem Auge mustert er die Welt wie die zeitgenössischen toskanischen Maler und schildert, was sein Auge ent=

zückte, in behaglicher Breite. Sein Wohlgefallen am „Vielen und Verschiedenen“ spricht sich am klarsten aus, wenn er von hohem Standpunkte den umfassenden Blick ins Land beschreibt[1]. Sein liebevolles Eingehen auf all die reizvollen Einzelheiten ist echt quattrocentistisch. Natur- und Heimatgefühl durchschlingen sich in seinem begeisterten Lobe des umbrischen Berglandes. Durchaus modernes Naturgenießen war es, was Aenea Silvio in die freie Natur hinaustrieb und ihn veranlaßte, die Eindrücke festzuhalten, die das Lieblich-Anmutige wie das Großartig-Erhabene — mit Ausschluß des eigentlichen starren Gebirges — auf sein empfängliches Gemüt gemacht hat. So spricht in Aenea Silvios mehr objektivierender Naturauffassung das subjektive Moment des Gefühlsreflektierens bereits wieder stärker hinein und leitet dadurch die Entwicklungslinie von Petrarca weiter. Seine elegische Gemütsverfassung hatte ihren Widerhall in der Natur gefunden. Auch Lorenzo d' Medici sieht die Natur gern im Dämmerlichte des Melancholikers. Wie kurz und flüchtig ist alle irdische Größe, aller Ruhm, alle politische Macht! Das Schicksalsrad vermag niemand aufzuhalten. Es reißt den Auserwählten aus dem Staube herauf in die Höhen des Glücks und der Ehre und schleudert ihn aus seinen Träumen wieder hinab in die Nacht der Vergessenheit. „Wie schön ist die Jugend, aber ach, sie entflieht so bald. Drum genieße das Heute, denn über das Morgen haben wir keine Gewißheit.“ So klingt's aus Lorenzos bekanntem Karnevalsgedicht. Es ist die alte, schon aus der Antike her bekannte Parole. Nun ward sie zum Leitmotiv des öffentlichen und privaten Lebens im Zeitalter des Magnifico. Glänzende Feste, theatralische Aufzüge von nie gesehener Pracht sollten das Leben in ein einziges Fest verwandeln. Aber in all den Sinnentaumel hallt immer wieder der elegische Sehnsuchtsruf der einsamen Dichterseele in Lorenzo. Aus dem bunten Festestrubel flüchtet er hinaus an den Busen der Mutter Natur. Ihr klagt er seine innere Zerrissenheit, sein nagendes Weh, und aus der Stille der blauenden Fernen, aus dem Schatten des Haines und den Blumen der Felder tönt ihm beglückend das Echo seiner eigenen Empfindungen zurück. So wird ihm die Landschaft zum Stimmungsfaktor. Sie spricht zu ihm von dem, was er ihr selbst zu gestehen kaum gewagt. Sie wird ihm zur Vermittlerin des „Unaussprechlichen“. Das Kommen und Gehen, das Sprießen und Verblühen beobachtet er mit zärtlicher Liebe und Aufmerksamkeit; all das lautlose Kleinleben der Natur liegt offen vor seinem Blick und liefert seinem dichterischen Gemüt immer neuen Stoff zu poetischen Vergleichen. Von der Echtheit und Kraft seines Natur-

---

[1] Vgl. A. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit, Leipzig 1892, S. 155 ff.

gefühls zeugen namentlich die Schilderungen des Affektes in der Natur. Das Walten der Elemente wird in seinem Geiste zu gewaltigen Anthropomorphisierungen in modernem Sinn umgedeutet. Die Schilderung des Vorfrühlings, wenn der Südwind die eisbedeckten Bäche entfesselt, die nun in übermütiger Hast ihrem alten Vater Arno zueilen und die weiten toskanischen Täler überfluten, während die bedrohten Landleute ihre Habe zu bergen suchen, mutet in ihrer anthropomorphischen Anschaulichkeit wie die Nachempfindung eines Böcklinschen Gemäldes an. Wo ein Polizian sein dürftiges Naturgefühl mit dem Mantel antiker Rhetorik zu verdecken strebt, da gibt Lorenzo seinem tiefen und eigenartigen Naturerleben ergreifenden Ausdruck. Aus solcher Zeitstimmung heraus vermögen wir erst die Werke der Dichter-Maler wie Botticelli und Filippino zu verstehen. Sie bilden den Niederschlag jener poetischen Richtung, die unter Führung Lorenzos die Natur zur Trägerin seelischer Stimmungswerte erhob.

Annähernd parallel entwickelt sich die Landschaft seit Beginn des 15. Jahrhunderts in oberdeutschen und italienischen Gebieten, wie bei den Niederländern, nur daß die letzteren im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts allen voran die Landschaft zu selbständiger Bedeutung erhoben und daher in Italien als die berufenen Landschafter geschätzt wurden. Zeichnete sie doch von jeher die reichere landschaftliche Einbildungskraft, die liebevollere Beobachtung und Wiedergabe des Einzelnen vorteilhaft von ihren Genossen in Süden aus, während die Vorzüge dieser wiederum auf der schon früh begonnenen wissenschaftlichen Ergründung der perspektivischen Gesetze, der bewußten Wiedergabe der großen Hauptlinien und der besseren und richtigeren Massenverbindung beruhen. Zur Ausbildung der letzteren Eigenschaften trug die Vorliebe des Italieners für das Fresko nicht wenig bei. Die stilbildende Kraft dieser Technik bewährte sich namentlich in den zahlreichen Zyklen großen Formates. Man bevorzugte alle jene Szenen der heiligen Geschichte, der Legende und Mythologie, bei denen eine reichere Entfaltung der Landschaft inhaltlich motiviert war. In diesem Sinne wurden die Darstellungen aus dem Leben heiliger Eremiten und Büßer sehr beliebt. An den Typen der unzähligen Hieronymusbilder ließe sich die allmähliche Entwicklung der Landschaft und ihres sich steigernden Stimmungsgehaltes überzeugend darstellen. Allein das Thema wäre zu eng begrenzt. So wird es denn unsere Aufgabe sein, den künstlerischen Absichten der führenden Meister des Quattrocento in ihren wichtigsten Werken nachzugehen.

Auf der Schwelle des Jahrhunderts erhebt sich die alles überragende Gestalt Masaccios. Giottos dramatisch-pathetischer Stil zog ihn mächtig an. Aber Masaccio begnügte sich nicht damit, das leichtfertig verschleuderte Kunstkapital jenes mächtigen Begründers der Renaissancebewegung wieder auszu-

graben, seine starke Künstlerpersönlichkeit prägte, im Vollbesitz der verfeinerten Darstellungsmittel, die alte Münze zu neuen, selbständigen Werten um. Auf die religiös gestimmte Ducentokunst, die unter dem Einfluß des hl. Franz ihre zarten Knospen entfaltet hatte, war im Trecento eine Strömung gefolgt, die auch den weltlich-subjektiven Elementen Einlaß gewährte. Landschaft und Genre wagen sich allmählich hervor. Der neu erwachte Wirklichkeitssinn des Quattrocento betätigt sich in möglichst getreuer Wiedergabe des Menschen wie der Landschaft. Bei letzterer tritt als Neues noch das Stimmungsmoment hinzu.

Der Umbrer Gentile da Fabriano vermittelt den Übergang von dem idealistischen Trecento zu den Meistern des Individualismus, als deren bahnbrechendes Genie wir Masaccio bereits nannten. Die überschwängliche Daseinsfreude des neuen Jahrhunderts, sein „naives Weltschauen" verkörpert sich wohl am unmittelbarsten in Gentile. Energisch wendet er sich gegen die veraltete Auffassung der späten Giottesken, die die Landschaft als eine erweiterte Bühnenszenerie aufzufassen pflegten. In Gentiles Hauptwerk, der Anbetung der Könige von 1423 in der Florentiner Akademie, sind freilich Vorder- und Hintergrund noch zu scharf auseinandergehalten, allein das Verständnis für den Organismus der Erdoberfläche scheint dem Meister bereits hier aufgegangen zu sein. Während die früheren durch sich überschneidende Kulissen Raumvorstellungen zu erwecken suchten, führt Gentile das Auge mittelst perspektivischer Landschaftslinien in die Bildtiefe hinein (mittleres Bogenfeld). In der prunkvollen Entfaltung des Reiterzuges mögen Erinnerungen an die beliebten geistlichen Umzüge nachklingen. Das Motiv der Ruine tritt hier wohl zum erstenmal seiner malerischen Wirkung halber auf. Der Reiz der Landschaft beruht weniger in der naturalistischen Treue der Schilderung, als vielmehr auf dem eigenartig poetischen Stimmungsmoment. In diesem Sinne erscheint die Natur belebt und festlich verklärt, nicht zum wenigsten durch die Lichtgebung. Hierin folgte Gentile verständnisvoll den Spuren seines aus der Miniaturmalerei erwachsenen Genossen Lorenzo Monaco. Mag dieser sich an den Lichtversuchen eines Agnolo Gaddi inspiriert haben, wie Guthmann dargetan[1], so wird doch erst bei Lorenzo das Licht zum wesentlichen Bildelement, zum Träger malerischer Tendenzen (Anbetung der Könige, Florenz, Akademie — drei Predellen ebenda). Auf der Geburt Christi der Akademie finden wir im Hintergrund die erste Darstellung des Mondscheins in der italienischen Kunst. Von den Lichterperimenten eines Lorenzo Monaco und Taddeo Gaddi, des Hauptes der späteren Giottesken, wird man mit Guthmann[2] die eigenartige Lichtauffassung Gentiles

[1] Guthmann a. a. O. S. 124f. [2] Ebenda S. 130.

herleiten dürfen. Schon darin jedoch übertrifft Gentile sein Vorbild, daß er das Licht zum Zwecke der Raumdurchbildung verwertet. Diese Auffassung macht sich bereits in der mittleren Lünette des Dreikönigsbildes der Akademie geltend: eine beschattete Zone schiebt sich raumerweiternd zwischen Vorder- und Hintergrund, die im vollen Tageslichte strahlen[1]. In der organischen Durchbildung des hügeligen Geländes kommt Gentile der fortschrittlichen Landschaftsauffassung eines Ambrogio Lorenzetti gleich, ja er übertrifft ihn noch an malerischen Feinheiten. Noch mehr gilt dies von den beiden Predellen, die der Rahmen des Dreikönigsbildes umschließt. Die Idylle der Geburt gibt Gentile erwünschte Gelegenheit, seine neuen malerischen Errungenschaften bei einem Nachtstück mit mehrfachen Lichteffekten zu bewähren. Vom Christkinde, „dem Licht der Welt", strahlt eine überirdische Helle aus und hebt die Figuren, einzelne Architekturteile und den Höhlenrand aus dem Dunkel der Sternennacht hervor. Über dem Stalle steigt der Mond auf, und gegenüber im Hintergrund vernehmen die Hirten auf dem Felde, vom Glanz des Himmelsboten geblendet, die frohe Nachricht. Welch kühne Kombination der verschiedenartigen Beleuchtungsquellen! Hell und Dunkel stehen hier nicht nur im Dienst der Raumgliederung, sie sind auch Träger poetischer Stimmungen. Ähnlich verhält es sich mit dem andern Predellenbildchen, der Flucht nach Ägypten. Die außerordentlich feine Beobachtung der Naturformen und der perspektivischen Verschiebungen des hügeligen Geländes weist diesem kleinen, aber äußerst lieblichen Landschäftchen eine besonders wichtige Rolle zu. Erst recht aber die neuartige, echt malerische Lichtgebung. Freilich die Sonne selbst ist noch recht plastisch, als goldener Knopf gedacht. Die Höhen prangen im Frühschein, von kühler Morgenluft umweht, während noch bläuliche Dunstschleier das Tal decken. Welche Frühlingspoesie im blühenden Hag! Bis in die weichen Fernen hinein liegt das Gelände klar vor den Augen der heiligen Wanderer: eine Landschaft von durchaus einheitlichem Charakter. Merkwürdigerweise erstreckt sich die Durchführung der Beleuchtung lediglich auf die Natursezenerie, nicht auf die Figuren; sie werfen keine Schatten. Inwieweit Gentile hinsichtlich der Darstellung des Affektes in der Landschaft das Lob seiner Bewunderer rechtfertigte[2], mag dahin gestellt bleiben. Jedenfalls mochte ein dramatischer Vorwurf seinem lyrischen Empfinden nicht solch kräftige Akzente entlockt haben, wie sie später bei Uccello im Chiostro Verde begegnen. Gentiles feinsinnige Kunst hat die von Venedig, Toskana und Umbrien in ihre Kreise gezogen, und es ist kein Zufall, daß gerade die späteren umbrischen Meister des Quattrocento, wie Piero

---

[1] Man beachte die Schlagschatten der Reiter.

[2] Vgl. Guthmann a. a. O. S. 143 und Anm. 29.

della Francesca und Melozzo da Forlì, das schwierige Gebiet der Beleuchtungsprobleme im Sinne der Raumgestaltung weiter ausgebaut haben. Sie sind zuletzt dem Ideale nahe gekommen, das ihrem Pfadfinder, dem liebenswürdigen Lichtpoeten Gentile da Fabriano, allzeit vorschwebte. Während die neue Natur- und Kunstanschauung in Ghibertis Paradiesestür sich mühsam emporringt und in Donatellos Campanilestatuen ihre ersten und entscheidenden Triumphe feiert, regt sich der frische Geist der kommenden Renaissance nur langsam auf dem Gebiet der Malerei. Die poetische Schönheit der Gegenwart hatte soeben Gentile den Florentinern verkündet. Allein ein Fortschritt stand nur zu erwarten, wenn an Stelle des intuitiven Erfassens seines Raumbildes die wissenschaftliche Erkenntnis der zugrunde liegenden perspektivischen Gesetze trat. In dieser Hinsicht war Brunelleschis Entdeckung des Fluchtpunktes von unberechenbarer Bedeutung; sie ermöglichte erst naturgetreue Abbilder des Raumes, speziell der Landschaft. Diese „Naturtreue" erstreckt sich zunächst freilich weniger auf die Einzelheiten, als vielmehr auf das Gesamtgefüge der Landschaft. Im Bewußtsein dieser technischen Hilfsmittel, angeregt vermutlich von Gentiles Natursinn und malerischen Tendenzen, krönt Masaccio, der zweite Begründer der italienischen Malerei, sein künstlerisches Lebenswerk in den Fresken der Brancaccikapelle der Carmine zu Florenz. Er gibt hierin ebenso einen vollgültigen Beweis der neuen Möglichkeiten realistischer Raumgestaltung wie Ghiberti in den Reliefs der Osttür des Florentiner Baptisteriums und Donatello in den Bronzetafeln des Paduaner Antoniusaltars. Wie ein Widerhall der weiträumigen Frührenaissancebauten eines Brunelleschi mutet uns der gemalte Innenraum auf Masaccios großzügigem Dreifaltigkeitsbild in S. Maria Novella an. Hier feiert die Architekturperspektive einen ersten glänzenden Triumph. Aber auch die architektonisch stark gebundenen Gestalten dieses Gemäldes sind gleich jenen auf den Brancaccifresken erfüllt von dem Bewußtsein einer hohen Menschenwürde, wie sie zuvor nur Giotto und neuestens der jugendliche Donatello etwa im St. Marcus und St. Georg verkörpert hatte. Von diesem Großmeister der Skulptur mag Masaccio die Unmittelbarkeit der Lebensempfindung und Lebensäußerung in der Formgebung gelernt haben. Aber er drängt nicht wie der Plastiker auf eine restlose Detailcharakterisierung hin, da er die hohen Ideale eines monumentalen Stilisten wie Giotto im Herzen trug. Großzügig in seiner künstlerischen Gesinnung fordert Masaccio Großzügigkeit auch für die Gesamtdisposition seines Vorwurfs. Und er hat sie in ungeahnter Weise erreicht. Plastisch klar und doch wieder echt malerisch, durch Farbe und Licht modelliert, heben sich seine Gestalten vollräumlich voneinander und von der Umgebung ab auf den Brancaccifresken. Masaccio bekundet gleich Donatello zuerst wieder Gefühl für das Volumen der Körper.

Dieses Prinzip auf den Raum und speziell die Landschaft übertragen, führte zu einer ganz neuen, wirklichkeitsgemäßen Raumdurchbildung, wobei Luft und Licht als verbindende, trennende und gliedernde Faktoren beigezogen werden. So tritt an Stelle der wenig tiefen, idealen Kulissenbühne der Giottesken eine beliebig tiefe, einheitliche Szenerie, deren organische Durchbildung die Illusion der Wirklichkeit hervorruft. Mit Hilfe perspektivischer Linienfluchten (Heilung des Lahmen und der Petronilla) weiß er das Auge sukzessive nach der Tiefe zu leiten und erobert so der Landschaftsmalerei durch die Ausgestaltung der Ferne ihr angestammtes Vorrecht wieder zurück, das selbst die Reliefplastiker, wenn auch nicht zu ihrem Vorteil, für sich in Anspruch nehmen zu müssen glaubten. Wie Masaccio den neuen Naturalismus in Form und Farbe zu höherer Einheit zu konzentrieren verstand, so erhob er auch die Lichtgebung Gentiles zum stilbildenden Prinzip. Mit malerischen Hilfsmitteln weiß er vorübergehende Zustände in sprechender Bewegung auszudrücken und den jeweiligen Seelenzustand seiner Gestalten in ihrem Äußeren prägnant wiederzugeben (Zinsgroschenfresko). Mit dem Momentanen tritt das Subjektive der Darstellung in sein Recht, und dies bezeichnet einen weiteren und höchst wichtigen Schritt in der Kunst Masaccios. Selbst der landschaftlichen Umgebung der Figuren drückt der geniale Meister den Stempel seiner Persönlichkeit auf. Die Natur erscheint uns bei ihm nicht nur wahr, sondern sie erscheint auch als Trägerin eigener, neuer seelischer Werte. Was Giotto gelegentlich leise andeutete: Masaccio spricht es in seiner gereiften Formensprache aus, da er die Natur innerlich miterlebt und seine Empfindungen darin bespiegelt. So wird er zum ersten Vertreter des sog. sympathetischen Naturgefühls, das in der Literatur bereits bei Petrarca u. a. längst Ausdruck gefunden hatte. In dieser Beziehung ließ der Florentiner selbst die in der Landschaftswiedergabe so fortgeschrittenen nordischen Meister, wie Jan van Eyck und seine Nachfolger, weit hinter sich. Sie kennen nicht die „ahnungsvollen Dämmerungen des Innern" bis zu den Tagen, da Rembrandt das geheime Traumleben der Seele durch das Medium des Lichts aus den so lange verschlossenen Tiefen heraufbeschwor.

Bereits in der Berliner Anbetung der Könige verleiht Masaccio der Szene durch „märchenhaften Dämmerschein"[1] ein besonders stimmungsvolles Gepräge und damit eine besondere Weihe. Das Individuelle des Stimmungsausdrucks äußert sich aber noch weit unmittelbarer in dem Kreuzigungsfresko zu St. Clemente in Rom. Mit vollem Recht betont Guthmann[2], daß das

---

[1] Schmarsow, Masaccio-Studien, Kassel 1895—1900, II, S. 84.
[2] Guthmann a. a. O. S. 154.

Ergreifende dieser wahrhaft grandiosen Darstellung wesentlich auf der landschaftlichen Stimmung beruht. Die Naturszenerie nimmt bereits ebensoviel, ja — den Himmel eingerechnet — noch mehr Raum ein als die umfangreiche Figurengruppe. Vom Golgathahügel hinab schweift der Blick in eine unermeßliche Ferne bis zum Meerhorizont. Kahle, langsam abschwellende Hügelzüge schieben sich hintereinander und leiten den Blick in die offene Weite. Darüber aber spannt sich der ungeheure Himmel, dämmerig, von Dunstgewölk umdüstert. Vorn, auf der Kuppe des Hügels unter den hochragenden Kreuzen, gruppieren sich die zahlreichen Figuren, wobei stets Bedacht auf klare Silhouettenbildung genommen wurde. Sie sind im wesentlichen in zwei Raumschichten geordnet, doch treten immer wieder einzelne Figuren in mannigfachen kühnen Verkürzungen vermittelnd dazwischen. So wird das Auge von der zweiten Raumschicht nach den jenseits des Hügelhanges befindlichen Gestalten weitergeleitet, die ihrerseits die Gruppe zusammenschließen und durch neue Richtungsakzente beleben[1]. Das später so beliebte Motiv der abziehenden Reiter ist links zwar angedeutet, leitet jedoch das Interesse noch nicht von der Hauptsache ab in die Landschaft hinaus. Die ergreifende Tragik des weltbewegenden Moments, da der Gottmensch in seiner Verlassenheit „zwischen Himmel und Erde“ für die sündige Menschheit verblutet, hätte kaum einen wirksameren Hintergrund finden können, als diese grandios einsame Küstenlandschaft mit der schleppenden Kadenz endloser Hügelzüge, die die langhingedehnte Horizontale des Meeres unmerklich aufnimmt. Nichts Gewaltsames, Leidenschaftliches in diesen einfachen und doch so wohl berechneten Liniengängen[2]. Das Pathos des Dramas löst sich befreiend auf in die stille Ergebung des göttlichen Dulders und strömt tiefen Frieden über die Landschaftsferne aus. Diesen Eindruck der Ruhe erreichte Masaccio durch die Linienführung und durch Weglassen aller zerstreuenden Details. Er gibt nur abgetönte Flächen. Aber alle Formen werden umspielt und zusammengehalten von der Atmosphäre, die auch die Farbe nach der Ferne zu verbleichen läßt. Etwas Momentanes liegt in der Lichtgebung: Flüchtige Schimmer huschen übers Tal, streifen die Hügelkämme und Wolkenränder, spielen um Fahnen und Rüstungen und wecken grellen Widerschein in den schweigenden Buchten. Aber schon breiten sich kühle Dämmer um und um, die Schauer der Nacht verkündend. So findet bei Masaccio die Gefühlswelt der figürlichen Szene ihr Echo in der elegischen Stimmung des landschaftlichen Hintergrundes und erfüllt damit eines der wesentlichsten Elemente der „idealen Landschaft“. Aber noch stehen die Figuren formal in einem zu äußerlichen Verhältnis zu

---

[1] Durch die Hügelsenkung wurde der schwierige Mittelgrund geschickt umgangen.

[2] Dieses Frühwerk zeigt noch nicht den Pathetiker der Carmine.

ihrer weiteren Umgebung; noch fehlt das bewußte Ineinandergreifen der Kompositionsfaktoren.

Als Spätwerke geben uns die Fresken der Brancaccikapelle besonders wichtige Aufschlüsse über Masaccios künstlerische Absichten im Aufbau seiner landschaftlichen Szenerie. Hier können wir ihn so recht als Raumkünstler bewundern, wie etwa im Zinsgroschenbilde. Die giotteske Auffassung der Szenerie als Schauplatz „zur Verdeutlichung und Steigerung der Handlung" erscheint auf Grund des fortgeschrittenen Wirklichkeitsempfindens im Sinne künstlerischer Illusionswirkung weitergebildet. Die Architektur- und Landschaftsformen besitzen nunmehr innere Wahrheit; sie bedingen die klare Raumvorstellung, die all diese Fresken auszeichnet. Aber über der Naturwahrheit steht noch eine höhere Norm: der nach künstlerischen Gesetzen geregelte Kompositionswert. Suchte bereits Giotto seine Landschaftslinien meist so zu führen, daß sie auf die Hauptpersonen hinleiten, so verwertet sein großer Geistesverwandter, Masaccio, dieses Prinzip weit folgerichtiger. Betrachten wir nur einmal die Szenerie des Zinsgroschens: Die Forderung des Steuerbeamten beantwortet der Herr mit gelassener Miene; er weist nach dem See hinüber, wo Petrus die Münze dem Rachen des Fisches entnehmen soll. Der Arm des Apostels folgt der Richtung, und schon sehen wir ihn dort nach dem Fische gebückt. Dazwischen aber bleibt ein leerer Raum für die Landschaft. Denken wir uns nun an Stelle der kahlen Bäume etwa einen nach der linken obern Bildecke emporsteigenden Bergzug oder dergleichen, so würde der Blick irregeleitet werden und der Zusammenhang der Hauptgruppe mit dem gebückten Apostel ginge verloren. Der feinfühlige Künstler hingegen verstärkt die durch die hinweisenden Arme gegebene geistige Richtlinie der Handlung mit Hilfe des abfallenden Bergkonturs, der im Hügel zwischen den Bäumen seine Fortsetzung findet und auf den wunderbaren Vorgang geradewegs zuführt. Eine weitere Verstärkung der Richtungstendenz ergibt sich dann noch durch die Parallele der vorderen Bergkante über Christus. Die Fluchtlinien der Architektur laufen im Zentrum des Bildes, im Haupte des Herrn zusammen und betonen dadurch die Hauptfigur. So verdeutlichen fast unmerklich lineare Zusammenhänge den geistigen Zusammenhang der Handlung. Es handelt sich hier bereits um bewußte Verwertung höherer Kompositionsgesetze, auf die erst wieder die geläuterte Kunst der großen Cinquecentomeister zurückgreift. Zur Vermeidung des flächenhaften Eindrucks, wie er durch die weisenden Gestalten bedingt ist — die dreidimensionale Bewegung fehlt noch! — hat Masaccio den gebückten Petrus in der Bildtiefe, somit in kleineren Proportionen gegeben. Zugleich aber sorgt er durch die perspektivische Anordnung der kahlen Bäumchen dafür, daß das Auge noch weiter in die Ferne schweifen kann und so auch die gebückte Gestalt als

vollplastisch, in freier Luft empfindet. Als Maßstab für die Raumtiefe der vorderen Bühne dient dann die kräftig akzentuierte Diagonalflucht des Gebäudes und endlich die Halbkreisanordnung der Hauptgruppe mit der höchst wirksamen Rückenfigur des Zöllners. Die Schlußszene rechts vorn betont dann wiederum das Zurückgehen der Architektur. Eine weitere Steigerung der Tiefenwirkung hat Masaccio noch durch das allmähliche Verdämmern der Farbe und durch Auflichten nach der Ferne zu erreicht. Aber er begnügt sich nicht mit diesem rein malerischen Zweck; er will auch Stimmung über die Landschaft breiten. Um kahle Höhen fährt der Bergwind durch entlaubtes, zerfetztes Geäst, und am Himmel treibt dunstiges Gewölk den Fernen zu. Melancholische Einsamkeit liegt über der Landschaft. Wie die dunklen Stämmchen einzelne und gerade auch unwichtige Personen herausheben, das erscheint noch zufällig. Ein Cinquecentist hätte solche Akzente sicherlich anders verteilt. In allem übrigen aber fand er in Masaccio einen unübertrefflichen Führer zu den neuen Idealen der Hochrenaissance.

Masaccio und Gentile hatten die Landschaft an ihrem eigenen Gefühlsleben teilnehmen lassen, das seinerseits bedingt war durch den Inhalt der figürlichen Szene. So ward die Umgebung der Figuren in ein inneres Verhältnis zum Bildinhalt gebracht. Stilistische Einheit galt als oberstes Prinzip. Aber die Natur war doch nur im großen und ganzen realistisch erfaßt worden. Zu einer getreuen und bis ins einzelne genauen Wiedergabe einer bestimmten Gegend war man noch nicht vorgedrungen. Dieser Entwicklungsgang stand der Quattrocentomalerei noch bevor. Eine Verallgemeinerung des Naturbildes im Sinn höchster, geläuterter Naturwahrheit konnte erst dann erfolgreich einsetzen, nachdem man aller Daseinsformen und ihrer Wirkungswerte restlos Herr geworden war. Auf diesem Wege tat der liebenswürdigste aller Maler, Fra Angelico, den ersten Schritt. Merkwürdig! der erdenscheue Mönch von St. Marco, in dessen Schönheitskanon der hohe Idealismus der Gotik seine reinsten Triumphe feiert, wird in den landschaftlichen Hintergründen seiner Heiligenszenen zum realistischen Schilderer bestimmter Gegenden. Freilich hält er sich noch lediglich an das Erinnerungsbild, wie etwa in der Predelle der Heimsuchung im Gesù zu Cortona, wo er uns die stillen Gefilde des Trasimener Sees vorführt, die er in Cortona so lange vor Augen hatte. Allerlei trecentistische Anklänge in der Felsbildung usw. beweisen freilich, daß ihm das Verständnis für die landschaftliche Struktur noch nicht recht aufgegangen war. Dennoch bleibt gerade in dieser Predella die geschickte Überleitung der drei Gründe und das Streben nach möglichster Tiefenillusion durch die weite Ferne anzuerkennen. Fortschrittlich erscheint überhaupt in Angelicos Tafelbildern das entwickelte Raumgefühl, in der figürlichen Komposition, wie in der Landschaft. Er gab die Natur objektiv,

wie er sie fand, gestaltet nach dem Willen des allgütigen Schöpfers, dessen ewige Schönheit sie ihn ahnen ließ. So wird der stille Mönch von St. Marco zum künstlerischen Interpreten der Ideale des gottbegnadeten Ordensstifters von Assisi[1].

So einsam Fra Angelico in seiner Kunstauffassung auch unter den florentinischen Quattrocentisten stehen mochte, in der linearen Anordnung seiner Geländeformen hatte er sich doch nicht dem Vorbilde Masaccios zu entziehen vermocht. Dieser genialen, allzu früh dahingegangenen Künstlerpersönlichkeit verdankt die Kunst der italienischen Renaissance Unermeßliches. Kein Wunder, daß Florentiner und Umbrer, die sich nun in der Folgezeit so trefflich ergänzen, auf die Werke der Brancaccikapelle zurückgriffen. Ihnen fiel gleich den Nachfolgern der Eycks die Einzeldurchführung des überreichen Programms zu. An Masaccios gereifter Kunst entzündete sich der Eifer der florentinisch-umbrischen Perspektiviker sowohl, die den Raum gesetzmäßig auszugestalten trachteten, als auch jener Meister, die auf das neuartige Stimmungsmoment zurückgriffen und daher den Hauptnachdruck auf poetische Naturbeseelung legten. Beide Strömungen laufen während des 15. Jahrhunderts nebeneinander her, kreuzen sich gelegentlich und münden dann zuletzt, zu harmonischer Einheit verbunden, in der umfassenden Kunst eines Lionardo und Raffael.

Innerhalb der ersteren Gruppe von Meistern, die sich die allseitige Durchbildung des Raumes zur Aufgabe gemacht haben, scheiden sich wiederum die Florentiner in ihrer streng wissenschaftlichen, nüchtern reflektierenden Auffassungsweise von den Umbrern, die, dem Vorbild Gentiles folgend, in Licht und Luft die raumbelebenden und gliedernden Medien erkannten. In diesem Sinn ist der aus Borgo San Sepolcro gebürtige Piero della Francesca als führender Meister zu nennen. Bereits in den bekannten Fresken zu S. Francesco in Arrezzo vollzieht sich Pieros Stilwandlung vom perspektivisch-Zeichnerischen zu malerischer Lichtmodellierung mit aufgehellten Schatten. Bald zeigen seine Landschaftsgründe nicht mehr jene mikroskopisch kleinliche Detailbehandlung; er sieht vielmehr die fernen Naturgegenstände als einzelne, charakteristisch geformte Farbtupfen, die durch das alles umspielende silberige Freilicht zu einer malerischen Einheit zusammengefaßt werden (Geburt Christi, London, Nationalgalerie; Taufe Christi ebenda). In den Porträts des Herzogs Federico von Urbino und seiner Gemahlin (Uffizien) ist dann die ganze Landschaftsferne eingesponnen in das zitternde Lichtleben, das hier besonders starke Stimmungswirkungen übermittelt. Schließlich sei noch des interessanten Beleuchtungsexperimentes bei dem Fresko

[1] Vgl. M. Wingenroth, Angelico da Fiesole, Bielefeld-Leipzig 1906, S. 4.

mit dem Traum Constantins in Arrezzo gedacht. Hier geht alles Licht von dem Himmelsboten aus und verdeutlicht uns so das Übernatürliche des Vorgangs.

Die malerischen Errungenschaften des Piero della Francesca kamen im wesentlichen nur seinen umbrischen Nachfolgern zu statten. In Florenz suchte man sich eigene Wege zu verwandten Zielen. Die Florentiner Maler der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind fast alle aus Goldschmiedewerkstätten hervorgegangen. Daher ihre Vorliebe für klare Einzeldurchbildung, für scharf beobachtete, fein ziselierte Formen. Ihnen verdankt die Renaissancekunst die unermeßliche Fülle von Einzelbeobachtungen, die zur Wiedergabe der organisch gestalteten Wirklichkeit unumgänglich nötig waren. Aber allmählich macht sich doch ein Streben geltend, den reichen Schatz von Motiven zu koloristischer Bildeinheit zu verschmelzen. In diesem Sinne bedeutet das Lebenswerk Baldovinettis, der Gebrüder Pollajuoli und Verrocchios einen bedeutsamen Fortschritt. Die ganze Gruppe dieser Theoretiker suchte die neuen Möglichkeiten in wirklichkeitsgetreuer Darstellung des weiten Arnotales auszubeuten. Man wollte nicht die Stimmung dieser eigenartigen Landschaft geben, sondern ihr Porträt bis ins Unscheinbarste. So gewinnt die landschaftliche Szenerie auf dem Sebastianmartyrium des A. Pollajuolo in der Londoner Nationalgalerie erhöhte Bedeutung: die Heimatkunst tritt in ihr Recht. Koloristisch ist der braungrüne Gesamtton zu beachten, der aus der neuen Vorliebe für dunkle Untermalung resultiert.

War A. Pollajuolo wesentlich räumlich-plastischen Wirkungen nachgegangen, so strebt Domenico Ghirlandajo in seinen monumentalen Fresken nach bewußter Führung der Landschaftslinien im Dienst der figürlichen Komposition. Als Beispiel mag die Apostelberufung in der Sixtinischen Kapelle gelten. Im Vordergrund entwickelt sich die Handlung: Christus zentral zwischen seinen Getreuen. Von beiden Bildrändern schieben sich, raumerweiternd, niedergleitende Felskulissen nach der Mitte vor, die einerseits mit den Gruppen der Zuschauer feste, geschlossene Massen bilden und die Szene einrahmen, anderseits durch ihre schrägen Konturen auf die Hauptfigur in der Mitte hinleiten. Die Zäsur in der Bildmitte läßt zugleich die Nebenszenen zur Geltung kommen, die sich in dem bisher ängstlich vermiedenen Mittelgrund abspielen. Dadurch fügen sich die einzelnen Bildteile zu einem wohldurchdachten Ganzen von großzügiger Wirkung zusammen. Ähnliche Gesichtspunkte waren auch für die szenische Anordnung der Wandbilder im Chor von S. Maria Novella maßgebend. So steht Ghirlandajo in seiner Vorliebe für eine gewisse Gesetzmäßigkeit des Figürlichen wie der Landschaftskomposition auf der Grenzscheide der Jahrhunderte, in denen sich die italienische Renaissance zu ihrer stolzen Höhe entwickelt.

Ein solcher Erfolg wurde jedoch erst gewährleistet durch die Verschmelzung der verschiedenen Richtungen, die sich während des Quattrocento nebeneinander entwickelt hatten. Die Errungenschaften der Realisten und Perspektiviker in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts haben wir kennen gelernt. Die andere Strömung, die auf Ausbildung der Stimmungslandschaft hinzielte, wird uns später die künstlerische Tat der sog. Dichter-Maler enthüllen. Zwischen diesen Parteien aber steht vermittelnd die süd-umbrische Schule, der ein bestimmter Typus landschaftlicher Schönheit seine künstlerische Interpretation verdankt. Perugia ward zur Heimat des neuen Stils. Wohl war auch in die stillen Gefilde des umbrischen Berglandes der Ruf der florentinischen Wirklichkeitsfanatiker gedrungen, die mit durchdringendem Blick und in rastloser Gedankenarbeit die Gesetze der optischen Erscheinung und die Möglichkeiten linearer Raumprojektion festgelegt hatten. Aber die umbrischen Meister wußten sich dank ihrer gemütvollen Veranlagung, die dem Mystischen zuneigte, vor einseitiger Verfolgung wissenschaftlicher Probleme zu bewahren. Aus den dunklen Schächten des Gefühls hoben sie ungeahnte Schätze der Schönheit ans Licht. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nie erjagen!" Dies war das Leitmotiv eines Pietro Vanucci im Gegensatz zum Verstandeskult der Toskaner. Eine solche Gefühlskunst stellt sich nicht allein Raumprobleme, sie will durch eine der Musik und Poesie verwandte Wirkung unser Gemüt beeinflussen, sie will unser Mitempfinden wecken. Ein femininer, lyrischer Zug geht durch ihre Schöpfungen. Das gilt vor allem von ihrem Hauptvertreter, Pietro Perugino. Einfachheit des Ganzen, Monumentalität, auf tektonische Klarheit und Harmonie der Einzelteile gegründet, das war sein Programm. Kein sachliches Registrieren der Wirklichkeit, sondern freies künstlerisches Verarbeiten der Daseinsformen als Ausdruck einer innerlich geschauten höheren Schönheit, deren lineare und farbige Werte durch gesteigerte Gefühlskraft zu einem neuen Ganzen von starker Stimmungswirkung sich vereinen. Das setzte naturgemäß Beherrschung des Raumes voraus, und diese Fähigkeit Peruginos hatte ihm bereits die Bewunderung Vasaris eingetragen[1].

Der Umbrer gibt nur einen Teil des Weltganzen in seinen lieblichen Landschaftshintergründen: das sanftgebettete Tal von Foligno, dessen bildmäßig arrangierte Linienzüge auf fast allen seinen Werken in leichten Varianten wiederkehren. Diese Umgebung war wie geschaffen für seine weichgestimmten, träumenden Gestalten, über denen das Dämmerlicht eines wolkenlosen Sommerabends verzittert. Das neu erwachte architektonische Gefühl bekundet die pyramidal aufgebaute Gruppe der Beweinung Christi im Pitti. Die Landschaft fungiert hier als harmonische „Begleitung", was Komposition und

[1] Vasari-Milanesi III S. 575.

Stimmung anlangt. Wie trefflich Perugino Figuren und Landschaft zu einem einheitlichen Ganzen zu vereinen wußte, mag man aus dem Kreuzigungsfresko in S. Maria Maddalena dei Pazzi zu Florenz ersehen. Das Stimmungsmoment als Produkt der echt malerischen Auffassung Peruginos tritt dann bei Werken wie dem Kreuzigungsbilde der Florentiner Akademie deutlich zutage.

Die Gewitterstimmung mit huschenden Sonnenblicken und geisternden Schatten ist hier ganz zum Ausfluß der Bildidee geworden.

Auf der Vision des hl. Bernhard in der Münchener Pinakothek hat der Meister dann die Feierlichkeit des Visionären durch die wunderbare Ruhe in der figürlichen Komposition wie in der Landschaft glaubhaft zu machen gewußt und durch die leuchtende Schönheit der Fernsicht zu starker Gefühlswirkung gesteigert. Hier wie in der Schlüsselverleihung der Sixtina und zahllosen Tafelbildern zeigt sich so recht seine künstlerische Tat der Vereinfachung des Naturvorbildes nach der zeichnerischen wie malerischen Seite hin. In braunen und blaugrünen Tönen schieben sich die Hügelprofile hintereinander. Über der lichtblauen Ferne senkt sich der tiefe, wolkenlose Himmel weißlich zum Horizont und ein weiches Dämmerlicht überhaucht alle Formen mit poetischem Zauber.

Wir hätten nun noch jener Gruppe von Meistern zu gedenken, die man als die „Dichter-Maler" zu bezeichnen pflegt. Es sind das vor allem Fra Filippo, Botticelli und Filippino. Ihnen verdankt die Stimmungslandschaft ihre Entstehung. Sie treten gewissermaßen als Poeten den Wissenschaftlern gegenüber. Schon in dem Aufgreifen des bisher vernachlässigten Waldmotivs erweist Fra Filippo seine Feinfühligkeit für landschaftlich intime Stimmungen. Am schönsten und poetischsten hat er das Thema in dem Gemälde der „Anbetung im Walde" im Berliner Kaiser Friedrich-Museum behandelt. Hier umfängt uns der ganze Zauber eines dämmerigen Waldwinkels, wo verlorene Sonnenstrahlen über die schlanken Stämmchen zittern und die über Felsen sprudelnden Wasser des Bächleins glitzern machen. Tageshelle und Schattendunkel weben in weichen Harmonien ineinander. In ahnungsvoller Stille ist das Wunder Ereignis geworden. Solche Kunst will nur zum Gefühl sprechen. Es wäre töricht, ihr mit der kritischen Sonde des Verstandes zu nahen.

Gegenüber Fra Filippos sonniger Heiterkeit erscheint sein Schüler, Sandro Botticelli, als Interpret des schwermütigen Naturgefühls eines Lorenzo Magnifico, der der zweiten Hälfte des Quattrocento seinen Stempel aufgeprägt hat. Savonarolas Weltverneinung spielt mehr und mehr in die Werke Botticellis hinein. „Auch das Schöne muß sterben." Daher des Künstlers Klage der Sehnsucht, das Ahnungsvolle, das seine Gestalten um-

fangen hält. Auf ihnen ruht denn auch der Hauptnachdruck in seinen Schöpfungen. Dennoch wußte Sandro auch seine Landschaftshintergründe vielfach zu starken Stimmungswirkungen zu erheben. So schildert er den silberigen, verschleiernden Duft des Frühnebels auf dem Judith-Bildchen in den Uffizien oder den Zauber des Sonnenaufgangs mit rosigen Morgenwölkchen auf dem Gegenstücke, das die Entdeckung ihrer Tat schildert. Der Kontrast des blutigen Ereignisses mit der Schönheit des Naturschauspiels ist aus persönlichem Empfinden heraus geboren. Raffinierte malerische Effekte enthalten dann seine kleinen Predellen der Florentiner Akademie[1]. Das Atmosphärische ist hier ganz im Sinn der geistigen Idee zu intensiven Stimmungswirkungen verwertet. Bei den berühmten Allegorien, der Geburt der Venus (Uffizien) und der Primavera (Akademie) liegt das Poetische mehr im Akzessorischen. Die Stilisierung des Milieus bringt eine gewisse romantische Stimmung in die Komposition.

Filippino Lippi endlich bekundet in seinen Werken eine Steigerung der nervösen Unruhe seines Lehrers Sandro. Er sucht das Komplizierte, Vielteilige, entsprechend der die Spätzeit des Quattrocento beherrschenden Stimmung[2]. Die unendlichen Landschaftsfernen sagen ihm nicht zu. So baut er sich z. B. auf der Vision des hl. Bernhard in der Florentiner Badia die Szenerie mit zahllosen Motiven künstlich zu. Es war ihm dadurch wohl leichter, seinen idyllischen Neigungen zu huldigen. Gerade dies Bild zeigt aber auch Filippinos gereiftes Können in der erstaunlichen Naturwahrheit der Einzelbeobachtung. Und doch erstrebt er auch wieder, aus dem Vielerlei einzelne wichtige Motive mit zeichnerischen und malerischen Mitteln hervorzuheben und bahnt so der „Motivmalerei" den Weg. Auf den Spätbildern, wie der Anbetung der Könige (Uffizien), vermochte Filippino seine Phantasie nicht mehr recht zu zügeln. Die Komposition ist unruhig, zerfahren und überladen. Gewisse landschaftliche Bizarrerien ergaben sich wohl durch allzu absichtliche Anlehnung an niederländische Werke (Portinarialtar des Goes).

Filippino bildet den Endpunkt einer langen Entwicklungsreihe, die mit den giottesken Wirklichkeitssuchern im ausgehenden Trecento beginnt. Die Linie führt über die Realisten hinweg zu den Dichter-Malern, die in der Welt der Erscheinungen das Echo der Seele vernahmen und so die Stimmungslandschaft ausbilden halfen, wobei sie sich wesentlich der malerischen Hilfsmittel, der Farbe und des Lichtes, bedienten. Dazu tritt die Vorliebe für romantisch-idyllische Ausspinnung des Motivs. Filippinos Versuch, sich über seine Zeit zu erheben, sollte sein Ziel nicht erreichen. Das Cinquecento

[1] Vgl. Guthmann a. a. O. S. 324ff.

[2] H. Wölfflin, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899, S. 12.

verlangte jene Mäßigung, Vereinfachung und Konzentrierung, von der ein Savonarola das Heil der Kunst erhoffte.

F. Das italienische Cinquecento.

Zur Charakterisierung dieser Epoche sei auf Heinrich Wölfflins geistvolle Ausführungen in seinem grundlegenden Werke „Die klassische Kunst“[1] hingewiesen. Er sagt darin u. a.: „Das Cinquecento setzt ein mit einer ganz neuen Vorstellung menschlicher Größe und Würde. Alle Bewegung wird mächtiger, die Empfindung hat einen tiefern, leidenschaftlicheren Atemzug. Man beobachtet eine allgemeine Steigerung der menschlichen Natur. Es bildet sich ein Gefühl aus für das Bedeutende, für das Feierliche und Großartige, demgegenüber das 15. Jahrhundert in seiner Gebärde ängstlich und befangen erscheinen mußte. Und so wird denn aller Ausdruck umgesetzt in eine neue Sprache. Die kurzen, hellen Töne werden tief und rauschend, und die Welt vernimmt wieder einmal das prachtvolle Rollen eines hochpathetischen Stiles.“ „Knapp und ohne Nebendinge wird die Szene in wenigen Figuren entwickelt. Man gibt keine Schilderungen, sondern den dramatischen Kern der Geschichte. Man duldet nicht das genremäßige Ausspinnen, die Sache wird ernst genommen[2]. Man will den Beschauer nicht amüsieren, sondern ergreifen. Die Affekte werden zur Hauptsache und vor dem Interesse am Menschen verschwindet der ganze übrige Inhalt der Welt.“ „Es ist ein anderes Geschlecht von Menschen, das vor uns auftritt, und die Kunst geht auf Wirkungen aus, die mit der beschaulichen Freude an der Mannigfaltigkeit der Dinge sich nicht mehr vertragen.“ Die seelische Verfassung der dargestellten Figuren wirkt auch auf die Umgebung ein — und das ist das Entscheidende für die Fortbildung der Landschaft. Mit Recht sagt Rosen[3] von der Natur, sie werde der Stimmung ihres Herrn, des Menschen, angepaßt, sie verliere ihr eigenes Leben. Der Künstler empfindet nicht mehr wie zuvor das kindlich naive Interesse an ihr, er läßt sich nicht mehr willenlos von ihr leiten, sondern er drückt ihr den Stempel seiner Persönlichkeit auf und macht sie zum Mitträger seiner Stimmung. Die Landschaft wird ins Typische erhoben. Die Bäume verlieren mehr oder minder ihre Eigenart; sie erhalten, wie alle Naturformen, nur relative Be-

---

[1] Wölfflin a. a. O. S. 192ff.

[2] Gerade in diesem Punkte war Savonarolas Kunstanschauung sehr wichtig geworden. Er verlangte ernstes Erfassen, schlichte und dabei großzügige Gestaltung des Stoffs, würdevolle Typik, Schönheit der Linien und Formen. Vgl. W. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1902, S. 335ff.

[3] Rosen a. a. O., S. 300.

deutung als Wort in der mächtig- und volltönenden Sprache der Hochrenaissance.

Eine solche Kunst konnte sich nur entwickeln auf der gesicherten Grundlage all jener ungezählten Einzelforschungen und Errungenschaften, wie sie sich im Werk der Künstlergenerationen des Quattrocento darstellt. Nach langer, mühsamer Arbeit hatte man in der Beherrschung aller künstlerischen Ausdrucksmittel das Baumaterial zusammengetragen, das den großen Geistern des Cinquecento ihre abgeklärten Schöpfungen ermöglichte. Das rastlose Bestreben der „Primitiven", die Natur in allen Teilen zu erfassen und wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, das Studium des menschlichen Körpers und seiner inneren Gesetze, die wissenschaftliche Ergründung der Perspektive, die Versuche, der farbigen Erscheinung der Welt, den Problemen des Lichts und der Atmosphäre Herr zu werden, sie hatten den Nährboden bereitet für jenen gewaltigen Baum, der, mit prangenden Früchten beladen, in wenigen Jahrzehnten die Welt überschatten sollte. Verheißungsvolle Anzeichen wiesen da und dort im Werk der Quattrocentisten bereits ins kommende Jahrhundert hinüber. Wir gedachten der Versuche eines Perugino und Ghirlandajo, die Natur nach architektonischen Prinzipien zur Klärung und Vereinheitlichung der Bilderscheinung zu verwerten. Andere Künstler wiederum warfen sich auf die Darstellung von Naturphänomenen, wie Pinturicchio in seiner Abfahrt des Äneas Silvius zum Basler Konzil (in der Libreria zu Siena), wo aus dem Kampf der Naturgewalten ein strahlender Regenbogen zwischen dunklem Wettergewölk hervorleuchtet. Wichtiger wäre für uns jedoch die leider verlorene Sturmdarstellung des Gentile da Fabriano, von der Facius berichtet[1]. Vielleicht inspirierte dieses Werk Paolo Uccello zu seinem an malerischen Effekten reichen Sintflutfresko im Chiostro verde von S. Maria Novella zu Florenz. Hier schildert der Künstler mit erstaunlicher Kühnheit das Wüten der Elemente, das sich in einem durch die Sturmnacht niederzüngelnden Blitz grauenerregend auslöst. Schwarzes, rot auflodernes Gewölk jagt über die steigenden Gewässer, und auf dem Festland biegen sich die Baumkronen unter der Gewalt des entfesselten Orkans[2]. Später versuchte selbst der sonst so wenig dramatisch veranlagte Carpaccio in der heute sehr übermalten Marter der Zehntausend (Akademie, Venedig) den Affekt der Handlung auch in der Naturstimmung wiederzugeben. Über den Peinigern entlädt sich ein Gewitter, und an den sturmgepeitschten hohen Baumkronen splittern die Äste. Wie wirksam gar Giorgione das Gewittermotiv im Dienste sublimer Seelenanalyse zu verwerten wußte (Giovanellibild, Venedig), dürfte genugsam bekannt sein. Hier mag noch auf die höchst eigenartige Beweinung

---

[1] Guthmann a. a. O. S. 143. [2] Ebenda, S. 144.

Christi des Carpaccio im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum hingewiesen werden. Der ganze Schauplatz spricht von Trostlosigkeit, Verlassenheit und Trauer. Aber aus dieser grauenhaft phantastischen Stätte der Verwesung schweift der Blick erleichtert nach dem Hirten droben auf dem Hügel, der so fröhlich die Schalmei ertönen läßt. Es ist wie eine Ahnung nahenden Osterglücks!

In welcher Weise man der Naturform im einzelnen geistigen Ausdruck zu verleihen wußte, läßt z. B. die Kreuzigung des Antonello da Messina von 1475 im Museum von Antwerpen erkennen. Die Zuckungen und Todesqualen der Schächer scheinen in den wildausgeschwungenen Marterpfählen fortzuklingen, während der ruhige, gerade behauene Kreuzesstamm die milde Ergebung des göttlichen Dulders treffend symbolisiert. Das Wohlabgewogene, Vereinfachte und Geklärte der Landschaft mit dem dominierenden Meerhorizont mochte den Meistern der Hochrenaissance geradezu vorbildlich erscheinen.

Allein trotz mancherlei derartiger Versuche hatten die Künstler des 15. Jahrhunderts es doch nur in relativ geringem Maße vermocht, den Gefühlsinhalt der figürlichen Szene auch in der landschaftlichen Umgebung klar und unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Das sollte den Großmeistern des Cinquecento vorbehalten sein. Lionardo, Michelangelo, Raffael und Correggio, sie alle sichteten und ordneten die Riesenmasse bunter Bausteine, die ihnen eine lückenlose Tradition darbot. Sie fügten neue hinzu und begannen den Ausbau des großen Werks, das Tizian in fast 100jähriger Arbeit krönen durfte.

Zum Verständnis der Landschaftsauffassung des Cinquecento werden wir zunächst auf die Kompositionsgesetze der Figurendarstellung einzugehen haben. Aus ihnen spricht ja unmittelbar das neue Ideal. Wie diese Normen sich mehr und mehr auch auf die Landschaft erstrecken, wird im Besonderen Gegenstand unserer Untersuchungen sein. Wölfflins „Klassische Kunst" kommt uns dabei trefflich zustatten. Für die venezianische Kunst freilich, die Wölfflin nur gelegentlich zum Vergleich herangezogen, mußte der Versuch gewagt werden, eine eigene Deutung ihrer künstlerischer Formgestaltung zu finden, wenigstens in soweit, als dies die Entwicklung der komponierten Landschaft erfordert.

Was zur Beurteilung des Cinquecento wichtig erscheint bezüglich seiner Auffassung von Hoheit und Vornehmheit, von der Bedeutung des Affektes und der Gebärde, dem Streben nach idealisierter typischer Gestaltung, von dem neuen Empfinden für das Struktive in Körper und Landschaft, von dem Gefühl für das antik Feierliche, Machtvolle, den Linienfluß in seiner „rhythmischen Kadenz", welche Bedeutung der koloristischen Zusammenfassung und Lichtführung zukommt, welche der Weiträumigkeit, dem Kontrast und Kontrapost, der Bildeinheit und dem Zusammenbeziehen der Teile mit Hilfe

führender Bildlinien, was endlich das notwendige Verhältnis der Landschaft zur Figur und die Steigerung ihres Ausdrucks betrifft usw., all das findet man bei Wölfflin in dem systematischen Teile übersichtlich beisammen. Als Leitmotiv seien hier nur zwei Sätze aufgeführt: „Schön ist, was den Eindruck des Ruhigen, Machtvollen gibt.“[1] „Man will nur das Bedeutende gelten lassen.“[2]

Mag die sprühende Lebenskraft wie in der Sixtinadecke gigantisch auflodern: vom Genius gebändigt, erhält sie erst ihre künstlerische Daseinsberechtigung. Die aus der figürlichen Komposition ermittelten Gesetze gelten auch — mutatis mutandis — für die Landschaft. So erhebt sich diese immer mehr in die Idealsphäre der historisch-mythologischen Gestalten. Indem die Natur in gesteigertem Maße den geistigen Gehalt der Szene wiederspiegelt und die in ihr lebende Empfindung aufnimmt, erläutert, verstärkt und vertieft, tritt der landschaftliche Hintergrund zur Figur in ein neues, inneres Verhältnis — es sei nur an Fra Bartolommeo erinnert. Bisher hatte man, besonders in Toskana, seine Hauptaufgabe in der Vervollständigung des Raumbildes gesehen. Zur Steigerung dieser Raumillusion verteilte man zuweilen die Figuren, deren Maßstab die Gesetze der Perspektive vorschrieben, innerhalb der Bildtiefe. Das 15. Jahrhundert hatte diese Auffassung als Erbe des Trecento weiter ausgebildet. Sie lebt aber auch noch im Cinquecento weiter[3]. Ein Hinweis auf Andrea del Sartos Fresken aus dem Leben des hl. Filippo Benizzi (in der Vorhalle der Annunziata zu Florenz) und an seine beiden als Dekoration eines Möbels[4] gedachten Tafelbilder mit Szenen aus der Geschichte des ägyptischen Josef im Pitti mag genügen. Die Figuren erscheinen beidemal fast als Staffage der schönen, vereinfachten, aber wenig organisch gestalteten Landschaft, deren Ferne sich in den letzteren Bildern nur etwas zu intensiv grünblau von dem braunen Vorder- und Mittelgrund abhebt. In der silberig zarten Farbenharmonie der Annunziata-Fresken dagegen enthüllt sich Sarto als der vielgefeierte Kolorist. Solche staffageartige Wirkung der Figur entsprach sonst freilich der Zeitstimmung nicht mehr. Man verlangte zugleich nach Weiträumigkeit und möglichster Größe der Menschengestalt. Was durch diese innerhalb des Rahmens an freiem Raum verdrängt wird, das sucht man durch Tiefenwirkung in kleinen Ausblicken zu ersetzen.

In Verbindung mit der Figurendarstellung vollzieht sich die Beseelung und zielbewußte einheitliche Durchbildung der Natur im Sinn der „idealen

---

[1] Wölfflin a. a. O. S. 223. [2] Ebenda S. 199.

[3] Vgl. die Werke eines Granacci, Bacchiacca, Franciabigio ꝛc.

[4] Eigentliche Landschaftsbilder mit figürlicher Staffage waren meist als Cassone zu dekorativen Zwecken entstanden.

Landschaft". Die großen Meister dieser um die Wende des 16. Jahrhunderts selbständig werdenden Kunstgattung stützen sich auf die Errungenschaften ihrer cinquecentistischen Vorgänger. Die genetische Betrachtungsweise erfordert daher, die neuen Resultate, wie sie im Gesamtwerk der bahnbrechenden Meister des Cinquecento beschlossen liegen, wenigstens der Hauptsache nach kurz zu überblicken. Für die toskanisch-römische Kunst ergibt sich das Fazit wesentlich aus Wölfflins eingehenden Untersuchungen. Von der eigenartigen Entwicklung der Renaissancemalerei im Venetianischen soll dann im Zusammenhange gehandelt werden.

1. Lionardo.

Die mannigfachen wissenschaftlichen Bestrebungen der Künstlergenerationen des Quattrocento münden alle im Werk des großen, universalen Denkers und Forschers, Lionardo. Ihre tastenden Versuche werden zu feststehenden Gesetzen. Schärfste Naturbeobachtung und glühendste Phantasie vereint sein Genius. Mit dem Denker geht der Dichter einträchtig Hand in Hand. Hierin liegt das Rätselvolle dieser Sphinxnatur.

Kein anderer zuvor hatte die Natur in ihrer Allseitigkeit so klar erfaßt und in ihren feinsten Reizen wiederzugeben verstanden; keinem hatte sie wie ihm den tiefsten Kern ihres Wesens so rückhaltslos entschleiert. Als einer der ersten protestiert Lionardo gegen die übliche konventionelle Landschaftsauffassung; er verlangt vom Künstler genaueste Kenntnis der Naturdinge. Aber die Natur soll ihren Interpreten nur inspirieren. Er darf nicht ihr Sklave sein. Seiner persönlichen Stimmung will Lionardo in der Landschaft Ausdruck verleihen. Er schafft sich die Natur als Ausdrucksmittel seiner Ideen um. Auf der gesicherten Grundlage völliger Beherrschung der Naturformen und ihrer inneren Gesetze war es dem Meister möglich, in schöpferischer Neugestaltung die Natur in die ideale Sphäre seiner Traumwelt zu erheben. Die Gesetzmäßigkeit der Erscheinungen zu ergründen, das war sein unablässiges Streben. Mit wissenschaftlichem Eifer warf er sich auf das Studium der Bewegungsprobleme als Werte inneren Ausdrucks und des malerischen Hell-Dunkels zur plastischen Durchbildung der Form. Bereits Alberti wünschte in seinem Traktat über die Malerei[1] bewegte Figuren mit flatternden Haaren und Gewändern dargestellt; den Affekt in der Landschaft sollen ineinander sich verschlingende Zweige kundtun. Lionardo aber legte solchem Funktionsausdruck erst seelische Werte unter. Die „Bewegung ist Ursache allen Lebens" bekennt er; so nur äußert sich ihm die Seele durch die Form.

[1] Quellenschriften für Kunstgeschichte, hrsg. von R. Eitelberger von Edelberg XI, Wien 1877, S. 128.

Zur Gestaltung bewegter Menschenkörper verweist er den angehenden Künstler auf das Studium der Anatomie; er soll die Funktionen der Glieder aufs genaueste kennen lernen. Die Psyche aber vermittelt vor allem der physiognomische Ausdruck, den der Maler beherrschen sollte. Aber auch die landschaftliche Natur darf dem Meister nicht nur in ihrer Passivität vertraut sein. Er muß all die Konstellationen ihrer Organe kennen, wie sie durch den Einfluß der Naturgewalten (Sturm, Gewitter) bedingt werden. Er muß die Einwirkung des Windes, der Atmosphäre und ihrer schwankenden Wolkengebilde sich klarzumachen suchen und seine Erfahrungen im Bilde verwerten. Die quattrocentistischen Errungenschaften der Linearperspektive bedürfen zu allseitiger Vollendung des Gemäldes der Ergänzung durch die Farben- und Luftperspektive. Ganz besondere Aufmerksamkeit beanspruchen die Lichtwirkungen und die gesetzmäßige Verteilung der Schatten und Reflexe. Piero della Francesca stellte seine Figuren in die Sonnenhelle; Lionardo dagegen liebt das diffuse Licht bei bewölktem Himmel. Wenn er hohe Gebirge besteigt, so leitet ihn nicht wie Petrarca das „sentimentalische" Naturgefühl, sondern sein Forschertrieb, der auch geologischen Problemen nachgeht. Wie sich Lionardo die Natur im Aufruhr des Luftelementes dachte, das verrät eine Zeichnung im Windsor. Die Naturkräfte sollen ein dramatisch gesteigertes Leben hervorrufen. In diesem Sinne erhebt sich seine Schilderung von Sturmszenen im Traktat zu poetischer Höhe. Der Naturforscher strebt über die Grenzen seiner Wissenschaft hinaus nach p o e t i s c h e r Gestaltung des Wirklichen. Die Quattrocentisten hatten ihre Bewegungseindrücke am mühsam zurechtgemachten Modell nachzuempfinden versucht und gelangten so nie zu der völlig rhythmischen Freiheit, über die Lionardo spielend verfügt, da er das Wesen der bewegten Erscheinung aus der unendlichen Fülle des flutenden Lebens schöpft. So konnte er auf der gesicherten Grundlage eines unergründlichen Erfahrungsschatzes von der o b j e k t i v e n Wiedergabe des Seienden zu s u b j e k t i v e r N e u g e s t a l t u n g der Erscheinungswelt fortschreiten. Durch das Auge, „das Fenster des menschlichen Leibes"[1], nimmt der Maler die Wirklichkeit in sich auf. Dann aber beginnt Vernunft und Phantasie den Stoff im Dienste der Psyche umzuschmelzen, zu ordnen und zu läutern. So wird seine Tat zur schöpferischen und somit zur künstlerischen. Im Künstler erblickt Lionardo den Herrn des Lebens, so wie er es selbst gewesen ist.

Allein zur allseitigen Ausbildung des Malers gehört auch die Beherrschung des spezifisch Malerischen. Farbe, Licht und Schatten sind seine Grundfaktoren. Es gilt, die uralten Gegensätze von Hell und Dunkel miteinander

[1] L i o n a r d o da V i n c i. Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus herausgegeben ꝛc. von H. Ludwig (Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. XVIII, Wien 1882), § 28 Nr. 31.

zu versöhnen. Lionardo wird zum bahnbrechenden Meister des Hell=Dunkels. Bei seinem Eintritt in Verrocchios Atelier fand er das Problem der Raumdurchbildung mit Hilfe der Linearperspektive nahezu gelöst vor. Man hatte sich auch gewöhnt, auf kompositionellen Linienzusammenhang zu achten, innerhalb des Figürlichen sowohl, wie bezüglich der Umgebung. In letzterer Hinsicht hat sich Lionardo nur nebensächlich betätigt, um so mehr dann freilich hinsichtlich der Linienführung von Figurengruppen.

Auf der ihm zugeschriebenen Verkündigung der Uffizien ist die Landschaft ausnahmsweise streng nach den Grundprinzipien der Senkrechten und Wagrechten aufgebaut. Links die feierlichen Silhouetten der Bäume im Kontrast zur Balustrade, rechts das weite, bergumsäumte Flußtal. Dieses Lieblingsmotiv Lionardos fesselt das Auge bereits hier durch die poetische Stimmungswirkung eines geheimnisvollen Helldunkels mit silberig zitternden Lichtern. Ähnliche malerische Vorzüge machen dann das weibliche Brustbild der Galerie Liechtenstein in Wien besonders anziehend. Neu ist hier die bewußt harmonische Verteilung von Hell und Dunkel. Es beginnt jetzt die malerische Epoche in Lionardos Lebenswerk. Beim Hieronymus der Vatikanischen Pinakothek geht der Meister bereits auf weichste Modellierung des Körpers in Licht und Schatten zur Verdeutlichung des Raumvolumens aus. „Licht, Luft und Hell=Dunkel werden fortan malerische Raumfaktoren.“ [1] Nicht umsonst vermeidet Lionardo grelle Beleuchtungsgegensätze. Er strebt nach koloristischer Gesamtharmonie, wie sie durch die diffuse Helligkeit eines leichtbewölkten Sommerhimmels begünstigt wird. Von huschenden Lichtern umspielte Gestalten aus dem Dämmerdunkel einer Felshöhle aufleuchtend: das war das malerische Problem der „Madonna in der Grotte“ des Louvre. Aus der romantisch=idyllischen Felsszenerie schweift der Blick in die verblauenden Fernen eines Flußtals. Die Umgebung steht jedoch keineswegs durch besondere Linienführung kompositionell in engerem Zusammenhang mit den Figuren; sie dient nur der koloristischen Harmonie, in der das Hell=Dunkel zugleich die Formen wirkungsvoller zur Geltung bringt. Allein von solchem Reichtum der Erscheinung führt die Entwicklungslinie weiter zur Vereinfachung und Konzentration. In diesem Sinne bedeutet das Abendmahlsfresko einen ungemeinen Fortschritt. Alles vereinigt sich hier zu monumentaler Wirkung: höchste Ausdrucksfähigkeit der Gebärdensprache, malerische Hell=Dunkel=Modellierung, großzügige Linienkomposition! Diese erstreckt sich auch auf den landschaftlichen Ausblick, der das Haupt des Heilands so wirkungsvoll hervorhebt [2]. Das weite, stille Tal, von sanft abschwellenden Höhenzügen be=

[1] Guthmann a. a. O. S. 358.

[2] Das Haupt überschneidet den Hügelzug und hebt sich so frei in die helle Luft. Raffael verwandte dies Motiv gern bei seinen Madonnen im Freien.

grenzt[1], atmet die tiefe Ruhe der Ergebung des Gottessohnes[2]. Als Lionardo um die Jahrhundertwende von Mailand nach Florenz zurückkehrte, hatte die Hochrenaissance unter Führung Fra Bartolommeos und Michelangelos dort ihren Einzug gehalten. Ihr Streben nach Linienkomposition und plastischer Formdurchbildung wurde auch für ihn ausschlaggebend. Das bekundet gleich seine hl. Anna Selbdritt im Louvre zu Paris. Noch auffälliger als bei der Grottenmadonna erscheinen hier die Figuren einem gleichschenkeligen Dreieck eingepaßt. Alle Formen schieben sich kontrastierend ineinander[3]. So verfährt der Bildhauer, der die Gruppe mit möglichster Ausnutzung des Volumens und reichsten Achsengegensätzen aus einer Steinpyramide herausschlägt. Hell und Dunkel, aufs wunderbarste verteilt, stehen ganz im Dienst plastischer Formendurchbildung. Flüchtige Helle läßt da und dort wichtige Bildteile leuchtend hervortauchen aus dem dämmerigen Vordergrund. Darüber aber winkt die blauende Ferne: Ein phantastisches Gewirr zackiger Felsklippen „von ungewissem Licht gestreift"! Gegenüber dieser geheimnisvoll verschwimmenden Ferne erscheint die überaus sorgsam in Hell-Dunkel modellierte Figurengruppe doppelt plastisch. Mit ähnlichen Kontrastwirkungen rechnete Lionardo auch bei seinem Hauptwerk im Louvre, der Mona Lisa. Vordergrund und Ferne sind unmittelbar gegeneinandergesetzt. Vorn greifbar deutlich die in dunklen Tönen vollplastisch herausgearbeitete Frauengestalt. Um Mund und Augen spielt ein ganz leises Lächeln, flüchtig wie ein Lufthauch und doch immer wiederkehrend. Dieses Wechselnde, Schwankende verkörpert auch der Hintergrund. Wiederum die phantastisch getürmte Felsenlandschaft wie bei der Anna Selbdritt, nur vereinfacht, geklärt, beruhigt. Schimmernde Nebelstreifen steigen aus den menschenverlassenen Tälern und verfangen sich in den Schründen himmelwärts starrender Urgebirge, die, von huschenden Lichtblicken erhellt, magisch aufleuchten. In unbestimmte, geheimnisvolle Fernen taucht der Blick; alles ist ungreifbar, wie das Lächeln der Gioconda. Aus dieser Naturszenerie spricht nicht der Naturwissenschaftler Lionardo, sondern der Dichter, der Romantiker. Er öffnet uns das Zauberland seiner Phantasie, wo zwischen phantastischem Klippengezack helle Pfade wie Schlangen hindurchkriechen und blaue Gewässer unter uralten Steinbrücken vorüberrauschen. Das blaugrüne gedämpfte Licht verleiht diesen seltsamen

[1] Raffael Morghen und die späteren Kopisten haben ganz unmotiviert Gebäude in die Landschaft eingefügt.

[2] Als Gegenbeispiel sei auf die freie Kopie in der Kirche zu Ponte Capriasca verwiesen. Abbildung bei F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 2, Freiburg 1908, S. 317.

[3] Das Bewegungsmotiv der Maria, das dann auf Raffaels Madonna aus dem Hause Alba ähnlich wiederkehrt, dürfte von Donatello stammen (Madonnenrelief Boston, Quincy A. Shaw).

Gestaltungen, die sich nach Rosens Ansicht durch Steigerung gewisser Erosionsformen ergaben[1], erst jene märchenhafte Stimmung, in der das geheimnisvolle Leben und Weben der Seele dieser seltsamen Frau seinen Widerhall findet. „Traum durch die Dämmerung.“ Das gilt von dem weltfernen Reich, wo Musik und Poesie die Sinne umschmeicheln. Aus solchen Sphären blickt uns mit überlegenem Lächeln das rätselhafte Weib entgegen.

Dieses Beispiel mag uns zeigen, wie sehr es Lionardo auf die Grundstimmung der Landschaft ankam. In souveräner Beherrschung aller Mittel weiß er besonders Farbe und Licht als Stimmungsfaktoren zu verwerten, wobei der aufs feinste durchgeführten Luftperspektive eine besondere Rolle zufällt. Sie erst ermöglichte jene zauberhaft poetischen Lichtwirkungen, worin sich Lionardo als Vorläufer eines Correggio, Elsheimer und Claude erweist.

Lionardo wirkt auch da glaubhaft, wo er sich gleichsam ganz seiner Phantasie überläßt, weil diese Phantasie, genährt von der Erkenntnis der äußeren Natur und ihrer inneren Lebensgesetze, die Grenzen des Wahrscheinlichen zu respektieren wußte. So gibt Lionardo eine künstlerisch gesteigerte Natur, in der sich alle Dinge zu reinster Harmonie verbinden. An Stelle der Individualität mehr oder minder zufälliger Naturformen tritt formbedingend seine *eigene* Individualität. Das einigende Moment zwischen Figur und Landschaft liegt nicht in der Linienharmonie, sondern im Zusammenweben von Farbe, Licht und Luft. Dem *äußeren* Rhythmus der Florentiner setzte Lionardo den *inneren* an die Seite. Auf die Landschaft angewandt, ergaben diese Prinzipien — das stilistische wie das malerische — in ihrer konsequenten Ausbildung die beiden Hauptkategorien der „idealen Landschaft“, wie sie etwa Poußin und Rembrandt verkörpern. Diese gegensätzlichen Auffassungen zu versöhnen, mochte nur einer Meisterhand wohl gelingen. Während Linardos weitverzweigte Schule meist ohne nähere Fühlung mit der Natur einfach des Meisters Vorbild variierte und so dem Manirismus in die Arme getrieben wurde, suchte der junge Raffael die malerischen Tendenzen, auf denen wesentlich der poetische Zauber lionardesker Stimmungslandschaften beruht, mit den formal kompositionellen Bestrebungen der früher erwähnten Florentiner zu vereinigen, deren Ideale nunmehr Fra Bartolommeo und Michelangelo zu verwirklichen begonnen hatten. Vorab dem letzteren werden auch wir uns im folgenden zuzuwenden haben.

2. Michelangelo.

„Vom ersten Augenblick an ist Michelangelo eine fertige Persönlichkeit, in ihrer Einseitigkeit fast furchtbar. Er faßt die Welt als Plastiker und nur

[1] F. *Rosen*, Die Natur in der Kunst S. 307 f.

als Plastiker. Was ihn interessiert, ist die feste Form, und der menschliche Körper allein ist ihm darstellungswürdig. Die Mannigfaltigkeit der Dinge existiert für ihn nicht. Seine Menschheit ist nicht die in tausend Individuen differenzierte Menschheit dieser Erde, sondern ein Geschlecht für sich von einer ins Gewaltige gesteigerten Art." „Sein Stil geht aufs Zusammengehaltene, das Massig-Geschlossene. Der weitausladende, flüchtige Umriß widerspricht ihm. Die gedrängte Art der Anordnung, das Verhaltene im Gebaren ist bei ihm Temperamentsache."[1]

Diese Worte Wölfflins mögen zur allgemeinen Charakterisierung des großen Einsamen genügen. Der Landschaft kommt im Werk Michelangelos, worin der menschliche Körper seine Alleinherrschaft behauptet, keine Bedeutung zu. Bei näherem Zusehen freilich werden wir auch in den wenigen landschaftlichen Andeutungen der Sixtinadecke wichtige Äußerungen des Genius entdecken, der die Welt nach seinem Ideal umgestaltet und ihr den Stempel seiner Persönlichkeit aufprägt. Michelangelos Kunst sieht im Menschen stets das Titanische, das Heroische. Hätte er der Landschaft sein Interesse nicht versagt, so würde eine Steigerung ihrer Formen in diesem Sinn und aus dieser Stimmung heraus die stilisierte „heroische Landschaft" im höchsten Sinne des Worts gezeitigt haben. Soviel geht aus den wenigen landschaftlichen Andeutungen hervor.

Doch bleiben wir vorläufig bei Michelangelos Hauptthema: der Menschengestalt. Erst unter seiner Hand erhält diese einen wirklich organischen Zusammenhang aller Teile. Der große Bildner hatte die geheimen Gesetze der wirkenden Natur im menschlichen Körper ergründet und schuf sich nun, im Wettstreit mit der Natur, ja gegen sie, von innen heraus funktionell die Form. Alle Bitterkeit seines Lebens mußte sie ihm aussprechen helfen. Eine unerhörte psychische Kraft lebt in diesen gewaltigen nackten Körpern.

Aber sie strömt auch auf ihre unmittelbarste Umgebung hinüber, aufs Gewand. Das ist nicht die mehr oder minder kapriziöse Art des Quattrocento mit seinem luftigen Faltengekräusel und Geflatter[2]. Die geistige Hoheit, die Monumentalität des Körpers verlangten nach Gegenwerten in seiner Hülle. Diese wird, verlebendigt, zum Ausdruck der inneren Kräfte. Es ist, als wäre der wehende Schöpfergeist des Meisters in die tote Materie gefahren. Aufrauschend bläht sich der Mantel Gottvaters in der Sixtina, als vermöchte er nimmer des Segens Fülle zu fassen. In der Schnelligkeit des Flugs und dem zu überwindenden Luftwiderstand liegt die physische Moti-

---

[1] Wölfflin a. a. O. S. 42.

[2] Über das Flattern der Gewänder und Haare vgl. Albertis Traktat a. a. O. S. 128. Michelangelo folgt in der Beseelung der bewegten Form seinem Rivalen Lionardo.

vierung des Mantelmotivs. Dekorative Gesichtspunkte mögen gleichfalls bestimmend eingewirkt haben. Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, finden wir obiges Prinzip bereits in der Antike, namentlich in ihren Spätwerken. Man beobachtete schon früh die im Wind flatternden Gewänder und bemühte sich, das Gesetzmäßige der Bewegung in ihren Faltenzügen usw. festzuhalten und künstlerisch zu verwerten. Eine Kampfszene, ein bacchantischer Tanz, selbst der einfache Reigenschritt mochte sich dazu eignen. Zu wunderbarer Ausdrucksfähigkeit hatte die griechische Kunst der Blütezeit das Gewand entwickelt. Schon der Meister der Olympiagiebel und Phidias verstanden es, mit seiner Hilfe die Ponderation der Figuren zu charakterisieren. Die hellenistische und römische Epoche hielt sich mehr an die dekorative Wirkung schwungvoll angeordneter Gewänder; sie halfen die Zwischenräume füllen und die Komposition abrunden. Aus römischen Werken, Sarkophagen und dergl. mag Michelangelo, als er sich im Kasino und Garten der Medici unter Bertholdo in die Antike vertiefte, die Bedeutung ihrer Gewandbehandlung aufgegangen sein. Aber auch in der Malerei seiner Vorgänger und Mitstrebenden lagen manche fruchtbare Anregungen, und Lionardos theoretische Erwägungen und Gesetze gestatteten ihm, die künstlerischen Möglichkeiten dieses alten Prinzips auf gesicherter naturwissenschaftlicher Grundlage auszubeuten. Das Gewand erhält fortan auch in der christlichen Malerei eine wichtige Rolle als Kompositionsfaktor. Das Scheinleben eines im Wind sich bauschenden Mantels wird zur künstlerischen Wahrheit, indem Michelangelo den Wind als geheimnisvolle Äußerung gewaltiger seelischer Kräfte in schwungvollen Kurven und Liniengängen der Gewänder sichtbar macht. Als treffliches Beispiel sei die in den Uffizien aufbewahrte Kreidezeichnung die „Raserei“ angeführt. Das momentane jähe Auflodern dämonischer Leidenschaft äußert sich mit suggestiver Gewalt im Physiognomischen; es lebt aber auch in den flammenartig züngelnden Haaren und in den sausenden Kurven des wehenden Mantels. Mag seine schwungvolle Anordnung in der Antike manche Parallele finden, Michelangelo unterlegt der physischen Bewegung ein psychisches Motiv und verleiht jener dadurch erhöhte Bedeutung. Wie das Gewand gleichsam als lebendiges Zubehör zur Figur mit dieser einheitlich zusammenempfunden und somit zum wesentlichen Kompositionsfaktor wird, das läßt sich an der Sixtinadecke verfolgen. Michelangelo rechnet in seinen Kompositionen entweder mit der nackten Menschengestalt allein, oder in Verbindung mit der großdekorativen Wirkung schwungvoller Gewandanordnung. Bald fällt dieser die Rolle zu, die Komposition zu ergänzen (als Füllung leerer Flächen) und abzurunden, bald dient sie zur Bereicherung der Silhouette oder zur Herstellung des Gleichgewichts. Die Einzelfigur Gottvaters bei der Erschaffung Adams gewinnt trotz der Schar von Engeln, die ihn

gleichsam als lebendig gewordene Kräfte seines Schöpferwillens geleitend umringen, erst durch die mächtige Silhouette des geblähten Mantels das Übergewicht. So steht Masse gegen Masse: jeweils ein heller Körper vor dunkler Folie. Damit ergibt sich auch die dekorative Füllung der Bildfläche. Man decke sich nun den Mantelhintergrund einen Moment zu: an Stelle des beruhigten Schwebens, das übermäßige Sichstrecken einer Liegefigur, die das Gleichgewicht zu verlieren scheint (die Silhouette der tragenden Engel als Ergänzung des Mantels nach unten ist von größter Wichtigkeit!). Unerträglich wirkt der Parallelismus der Körper. Die Segelblähung der Mantelhülle verstärkt kontrastierend die Flugbewegung. Wie ein Schild wölbt sich der Mantelkontur am Energiezentrum, während die aufgelockerte Masse der unteren Bildecke zu verflattert[1]. Dem entspricht das Zugespitzte in der Haltung der unteren Extremitäten und die Faltenlage des Leibrocks. Das magnetische Herausströmen der schöpferischen Energie kommt erst durch die Überschneidung des gestreckten Armes zu vollster Geltung. Ähnlich ist die Rechnung bei Adam. Und doch, welcher Kontrast in der lässig weichen Haltung seines Armes, der noch der Stütze bedarf! Aber schon hat er den belebenden Geistesfunken empfangen: Leben durchrieselt den schönen Körper, der sich in träumerischer Sehnsucht leise aufzurichten beginnt. Wundervoll hat Michelangelo dieses Atmen des erwachenden Lebens in die weiche Wellenlinie des Terrains hineingefühlt. Wie so ganz anders als bei Perugino rechnet dieser Kontur mit der Körpersilhouette und ihren Überschneidungen. Die große Lücke zwischen den Unterschenkeln mußte geschlossen werden. Der Meister wiederholt in der Hügellinie die Diagonale der Körper; die wohlberechneten Hebungen und Senkungen verhüten die Eintönigkeit und bereichern das Bild. Es ist gewiß kein Zufall, daß der Energie ausströmende Arm Gottvaters mit dem konvexen Kontur seines Mantels, der lässige, Energie empfangende Arm Adams dagegen mit dem konkaven des Hügels zusammengebracht ist. Das Einsaugende, Einatmende dieser Linie findet seine Verstärkung in der Konkave, die vom Haupt Adams an der rechten Seite heruntereilt. Sie bildet das Äquivalent zur Schildwölbung des Mantels. Die Bedeutung der Hügelkurve liegt in ihrer Kontrastwirkung und Rhythmik. So gibt Michelangelo mit den einfachsten Mitteln in klarer Gegensätzlichkeit die denkbar höchsten Wirkungen — und das ist das Geheimnis des Cinquecento. Im Überquellenden, Ausgeschwungenen erscheint ihm das schöpferische Geben, im Geöffneten, Gehöhlten das sehnsüchtige Empfangen. Es ist das in der Natur bedingte Verhältnis von Frucht und Hülle, von Springquell und Brunnenschale.

---

[1] Das wellige Zurückfluten spricht selbst aus den Konturen der nach rechts hinausstoßenden Beine.

Wir haben uns vielleicht allzulange bei diesem Beispiel verweilt, allein es kam darauf an, die überaus feindurchdachte Rechnung cinquecentistischer Komposition an einem Hauptwerke klar zu stellen. Erkannten wir hierin die neue und wichtige Rolle, zu der das Gewand als wesentlicher Kompositionsfaktor berufen ward, so bestätigt sich unsere Annahme angesichts der übrigen Deckenbilder Michelangelos. Ob wir nun die „Geschichten", die Propheten und Sibyllen oder die Sklaven und Vorfahren Christi betrachten oder endlich das Jüngste Gericht, überall finden wir die Ausdruckfähigkeit der Linien, ihren Schwung aufs höchste gesteigert. Er lebt nicht nur in Haltung und Gebärde der Figur, er klingt auch im Gewand, ja in den Haaren weiter.

Man vergleiche daraufhin die Delphica Michelangelos mit ihrer Vorgängerin von Pinturicchio im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom. Hier ein niedliches Mädchen in modisch-zierlichem Gewand, Schmuck und Haarputz; letzterer namentlich rein zufällig, spielerisch. Dort ein gewaltiges Weib, von heiliger Begeisterung durchflutet. Das ist ein Rauschen und Wogen in den schwellenden Kurven der wuchtigen Glieder und den sich bauschenden Gewändern! Die Bewegung gipfelt in dem ruhigen Haupte mit den visionär ins Unendliche starrenden Augen. Das innere Leben aber strömt wie ein Fluidum in den Faltenzügen des Schleiertuchs nach der mächtigen Stirn, wo es flämmchenartig emporzulecken scheint.

Michelangelo gibt jede Linie, jede Form mit absoluter Notwendigkeit; die leiseste Änderung würde die Harmonie des Ganzen beeinträchtigen. Welch ungeheurer Schritt über die reizvolle Zufälligkeit des Quattrocento hinaus! Ein Blick auf Botticellis Primavera der Florentiner Akademie zeigt uns die Unterschiede z. B. bei Verwendung des Kopftuchs. Beim Meister der Sixtinadecke sprüht die Lebenskraft nicht nur aus den Menschenleibern, auch alle Materie erscheint beseelt, als innerer Ausdruck der Idee[1]; nur zuweilen in der Einzelfigur wird ihm der formale, rein künstlerische Ausdruck zur alleinigen Richtschnur. Seine Kompositionen stellen sich stets dar als ein wohldurchdachtes System festgefügter und gegenseitig bedingter Linien und Formen in immer neuen Kombinationen. Das Unmittelbare, Lebendige der physischen Bewegung wie der psychischen Erregung beruht nicht zum wenigsten auf der gesetzmäßigen Verwertung der längst bekannten „Windlinien".

Übermächtig wie die Gestalten Michelangelos war ihre Einwirkung auf die zeitgenössische Kunst. Das neue Prinzip der Gewandbehandlung erhielt seine endgültige Redaktion durch Raffael und beherrschte auf Jahrhunderte

---

[1] In der bewußten Aufhebung der Schwerkraft bei Schwebefiguren zeigt sich die neue Beseelung der Materie besonders auffällig. Vgl. dazu A. Goldschmidt, Die Kunstsprache Michelangelos. Text zum „Museum" IV S. 33ff.

hinaus die Künstler. Ja es griff vom Menschen auf seine Naturumgebung hinüber und ward, indem es die Landschaft als Ausdruck einer geistigen Idee planmäßig ausgestaltete und in die Sphäre einer höheren künstlerischen Wirklichkeit erhob, zu jener treibenden Kraft, der die „ideale Landschaft" im wesentlichen ihre Entstehung verdankt. Die Keime dieser Entwicklung, wenigstens nach der stilistischen Seite hin, beginnen sich schon in den Szenen der Sixtinadecke zu entfalten. In landschaftlichen Andeutungen bewegte sich der Meister, wie wir sahen, bei der Erschaffung Adams. Auch in den andern Schilderungen kommen ja eigentliche Landschaften nicht vor. Ein hingewischtes Gewächs bedeutet die Vegetation der Erde, einige Terrainlinien und ein Baum das Paradies. Aber jede dieser Linien, jede Naturform ist gesättigt mit Ausdruck. Auch das unscheinbarste Pizzicato hat seine Bedeutung in den Symphonien eines Beethoven! Das Terrain ist stets sehr einfach gehalten: eine niedere detaillose Hügelkulisse, die sich von links nach der Mitte zu senkt. Dahinter eventuell die ruhige Horizontale als Ebene oder Gewässer. Mit dieser Hügelsilhouette weiß Michelangelo seine Gestalten in vollendeter Berechnung zusammenzuschließen, sei es, daß diese der Diagonaltendenz des Terrains folgen, oder durch den Kontrast in ihrer Gegenbewegung noch wirkungsvoller erscheinen. Die ruhige Hügelkulisse verleiht den Figuren erst Halt und Gewicht und schließt die Gruppe wirkungsvoll zusammen. Die lebendig fließende Wellenlinie ihres Konturs nimmt die schwungvolle Bewegung der Körper auf und leitet sie in die Natur über. Nun erscheint auch diese nicht mehr starr und tot: vom Gleichklang berührt, beginnen verborgene Saiten unter der Hülle leise mitzuschwingen. Die Ausdruckswerte der Natur erhalten eine neue symbolische Bedeutung. Bei der Erschaffung des Weibes wird das Emporstreben Evas, das Herauslösen ihrer Gestalt aus dem lastenden Körper Adams auch in dem Baumstrunk links an der Hügelkulisse in Form und Richtung angedeutet. Die Diagonale der erhobenen Hände erhält durch diese Parallele zum mindesten eine bedeutende Verstärkung. In der Darstellung des Sündenfalls wiederholt der aufstrebende gegabelte Ast neben Eva die Bewegungstendenz ihres pflückenden Armes, wie umgekehrt der belaubte Zweig hinter Adam jene der herabreichenden Schlange. Das Hinauf und Herab der Figuren hat der Meister auch in den Naturformen auszusprechen verstanden und zwar in wenigen, aber sehr ausdrucksvollen Akzenten. Höchst bewundernswert ist es, wie eben diese Naturformen zum Zusammenschluß der Gruppe und zur dekorativen Raumfüllung verwandt werden.

Zu einem schmalen, hohen Rechteck sind die Figuren unter dem Baume aneinandergeschoben. Erst der im Licht hell hervortretende Fels verbreitert die Gruppe gegen den Bildrand zu und läßt sie fester, bedeutender als Masse

erscheinen; er betont zugleich das Ruhende, Verharrende, der „römisch faul" hingelagerten Eva, womit das Momentane ihrer Bewegung wirkungsvoll kontrastiert. Der Bewegungsimpuls des ins Gezweige greifenden Armes des vornübergebeugten Adam wird über den zentral scheidenden Baum hinweg in dem strafenden Engel nach der Gruppe der Verstoßenen hinübergeleitet. Diese hat der Meister bis an den äußersten Bildrand hinausgeschoben: sie fliehen. Drüben im Paradies der weiche, vermittelnde Kontur des „belebten" Hügels, hier die gähnende Leere des Luftraums, die schneidende Dissonanz der „öden Horizontale". Alle Verbindung der Figuren mit dem Terrain ist gleichsam gelöst; in scharfem Kontrast stoßen die einfachsten Hauptlinien der Vertikale und Horizontale aufeinander. Großartig wirkt die Zäsur hinter dem Paare, wie eine Musikpause, durch die nur noch ein letzter Posaunenstoß schrill hindurchhallt.

Zu neuer mächtiger Steigerung des Naturausdrucks im Dienst der Idee schreitet Michelangelo vor bei der Schilderung der Sintflut. Mag das Ganze etwas zerfahren wirken, so ist doch die Gruppe im Vordergrund von außerordentlich künstlerischer Wirkung. Wie die Felskulisse selbst, so steigt auch die Komposition der den Abhang hinaufflüchtenden dichtgedrängten Schar diagonal nach dem Bildrand empor, wodurch das Steigen der Flut trefflich zum Ausdruck kommt. Die vielen Überschneidungen der Figuren erwecken den Eindruck eines großen Gedränges, obschon man nur wenige Gestalten erblickt. Indem diese, vom Terrain halb verdeckt, dem Beschauer entgegen kommen, leiten sie zwanglos nach den erregten Gruppen in die Bildtiefe hinüber. Vorn in der Ecke staut sich das Getümmel. Das Hilfesuchen auf der höchsten Klippe hätte nicht eindringlicher gegeben werden können, als in dieser an den Rand gedrängten Gruppe. Die letzte Rettung verheißt der starke Baum; ihn sucht bereits einer zu erklettern. Man ruft ihn an, daß er auch den Frauen und Kindern zu sich herauf helfe. In diesem Hinaufstreben der physischen und psychischen Kräfte empfindet man erst so recht die nahende Gefahr der höher und höher steigenden Gewässer. Aber die letzte Äußerung des verzweiflungsvollen Empordrängens und Fliehens legte der Meister nicht in die Menschengestalt, sondern in die Natur. In einem einzigen sturmgepeitschten Baume weiß er die ganze Kraft zu konzentrieren. Welche Macht des Ausdrucks in der zackigen Silhouette des knorrigen Geästs! Seine Formen haben etwas Leidenschaftliches, Krallenartiges. Die Materie ist gleichsam lebendig geworden: Sie spricht von dem wirren Entsetzen der Geflüchteten. Im Sturme biegt sich der starke Stamm und läßt die entfesselte Glut der Erregung wild auslodern. Aber die Flamme züngelt ins Bild zurück und schließt so den Kreislauf der Kräfte. Über die Arche und den Nachen hinweg pflanzt sich die Energie in dem Manne, der einen Er-

trunkenen ans Land trägt[1], nach der rechten Klippe und zugleich nach der Gruppe der Flüchtigen im Vordergrunde weiter. Die Holzarchitektur der Arche, der Kahn und das schattige Zelttuch fungieren in ihren dunkeln Massen als Gegengewicht zur Diagonalkulisse links, während die weite Horizontallinie alles zusammenfaßt. Welch wichtige Rolle dem Motiv windgeblähter Gewänder und flatternder Haare für den geistigen Ausdruck sowohl als für den dekorativen Eindruck zukommt, zeigt gerade dieses Beispiel besonders klar. Durchaus neu ist das starke Akzentuieren bestimmter Formen als Träger einer einheitlichen Stimmung. Mit gleicher Gewalt handhabt Michelangelo die Formen des Menschenkörpers wie der Landschaft. Alles durchbrausen die machtvollen Akkorde des pathetisch-heroischen Stils.

Erst bei solcher Beherrschung der Ausdrucksmittel konnte der Künstler der Natur persönlichen Stimmungsausdruck verleihen. Michelangelo beschreitet den direkten Weg zur stilisierenden „idealen Landschaft", zur „heroischen Landschaft". Wir können es nur bedauern, daß ihn das Geschick einseitig an die Menschengestalt gefesselt hielt.

Die tastenden Versuche eines Uccello, Antonello und Carpaccio, die Materie zu beleben, sie finden ihre Lösung in den Bildern der Sixtinadecke. Jener sturmgepeitschte Baum[2] der Sintflut als Ausdruck geistigen Affekts ward zum Wahrzeichen für die spätere heroische Landschaft. Erst Gaspard Dughet machte die volle künstlerische Bedeutung dieses Motivs offenbar und begründete damit nicht zum wenigsten seinen Ruhm bei den Zeitgenossen.

Michelangelo schaltet frei und selbstherrlich mit der Natur; er typisiert sie. Aber zugleich führt er sie einer höheren Schönheit und Gesetzmäßigkeit entgegen. In den Schilderungen der Sixtinadecke ist alles auf die einfachste, klarste und wirkungsvollste Form gebracht. Der ins Ideale gesteigerte Vorgang spielt auf einer Art Idealbühne, deren ständiges Requisit nunmehr die Kulisse geworden ist. Gelegentlich fungiert auch eine dichtgeschlossene Menschengruppe als solche. Analog dem Dramatiker konzentriert der Maler alle für das Verständnis des Vorgangs wesentlichen Momente auf seine Szene. In der klaren Erkenntnis ihrer wechselseitigen Beziehungen liegt für den Beschauer das befriedigende Bewußtsein, in sich geschlossenen, abgerundeten Werken gegenüber zu stehen[3]. Die Beziehungsfäden leiten nicht aus dem

[1] Man beachte die zusammenschließende Kurve in der Silhouette des Leichnams!

[2] Vgl. damit den entlaubten Baum auf dem antiken Mosaik der Alexanderschlacht. Als eines der frühesten Beispiele, die physikalische Wirkung des Windes an Menschen und Bäumen sichtbar zu machen, sei auf eine Miniatur aus dem veronesischen Hausbuch der Cerruti des späteren 14. Jahrhunderts im Kunsthistorischen Museum zu Wien hingewiesen. Vgl. Wörmann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker II, Wien 1905, S. 390.

[3] Damit erweist sich Michelangelo als Geistesverwandter der antiken Meister.

Bilde heraus; man frägt nicht nach dem außerhalb Liegenden. Michelangelos Abneigung gegen die Landschaft an sich läßt ihn, wo er ihrer nicht wohl entraten kann, im Typischen, in Form weniger Hauptakzente sein Genüge finden.

Wie eine schmiegsamere, auch für den Eigenwert der Landschaft empfängliche Natur dieses Prinzip des gewaltigen Menschenbildners umzugestalten und dem neuen Ideale dienstbar zu machen verstand, das mag uns die Kunst des großen Urbinaten lehren.

3. Raffael.

Graf Gobineau hat in seiner „Renaissance" den jungen Raffael trefflich charakterisiert. In einem Liebesgespräch läßt er den Meister im Hinblick auch Michelangelo u. a. von sich selbst sagen: „Ich für meinen Teil, Freundin, ich bin vielleicht nicht so sehr, wie er, der Jehovah einer Welt; ich habe von allen Seiten und aus allen Händen empfangen; was mir gehört, hat andern gehört. Aber was soll's? ich habe alles erweitert, alles erhöht, alles erhellt. Ich bin ein Ordner! . . . ich habe alles zusammengeschmolzen, und aus diesen ungleichartigen Elementen habe ich mir auf einen Wurf eine Macht geschaffen." Und an anderer Stelle wiederum mit Bezug auf den finsteren, gequälten Meister der Sixtinadecke: „Ich bin nicht alles. Ich bin vielleicht die Verständigkeit, ich bin die Mäßigung, ich bin das rechte Urteil, ich bin, wenn du willst, die Einsicht und der aufgeklärte Geschmack; aber ich bin nicht die Tiefe, und vor allem bin ich nicht die Erhabenheit." Als Raffael auftrat, lagen vor ihm ausgebreitet die unermeßlichen Schätze, die Generationen von Künstlern in mühsamem Ringen der Wirklichkeit abgerungen hatten. In den Lokalschulen waren die verschiedenen künstlerischen Möglichkeiten systematisch ausgebildet worden. Strebte man hier nach kompositioneller Durchbildung und Raumwirkung durch lineare Mittel, so legte man dort wiederum den Nachdruck auf Farbe und Licht im Dienste räumlicher Plastik. Figurendarstellung, Architektur und Landschaft — alles hatte das Quattrocento in sein Bereich gezogen. Perugino verlieh der Landschaft Ruhe, Feierlichkeit und edle Schönheit. In seiner Schule sollte auch der junge Raffael all jene — man möchte fast sagen musikalischen — Elemente der weichen, gefühlsinnigen umbrischen Kunstweise in sich aufnehmen. Aber die eine schöne Formel, die Perugino sein ganzes langes Leben lang zu wiederholen nicht müde ward, bedeutete für Raffaels universale Begabung nur eine flüchtige Möglichkeit, die ihn zu selbständigen Weiterbildungen anregte. Raffael wird der große Ordner, der den Stoff mit untrüglichem Gefühl für Harmonie und Gesetzmäßigkeit nach seinen Bedürfnissen zu disponieren lernt. Den bunten, schillernden Reichtum der Welt konnten ihm Pinturicchios Bilder während seines Aufenthaltes in Perugia vor Augen

führen, während Pietro Vanucci seinem Schüler die seit Jahren bewährten Kunstmittel, symmetrische Disposition in Figuren und Landschaft, farbige Stimmung 2c. an die Hand gab. So eignet bereits den Frühwerken Raffaels jene architektonische Ruhe, Klarheit und gefühlvolle Schönheit, die Peruginos eigenstes Verdienst war (vgl. etwa die Kreuzigung bei Dr. Mond, London oder das Sposalizio, Mailand, Brera). Allein bereits die Madonna Conestabile (Petersburg, Eremitage) bekundet, hauptsächlich in der reizenden Flußlandschaft mit den beschneiten Höhen, eine fortschrittliche Differenzierung der Schultradition. Das künstlerische Abhängigkeitsverhältnis Raffaels von Perugino löst sich durch Übersiedlung des Urbinaten in seine Heimatstadt, wo der mit mailändischer und bolognesischer Kunst vertraute Timoteo Viti Raffaels Ideale bereits zu verkörpern sich anschickte. Der junge Meister entwickelt bereits ein erstaunliches Feingefühl für das Dekorative, für harmonische Verhältnisse von Figuren und Gruppen zur Bildfläche. Das zeigt sich z. B. bei dem reizenden Bildchen der drei Grazien in Chantilly. Bei aller Anlehnung an ein antikes Vorbild spricht doch aus dem Ensemble ein recht persönliches Kunstempfinden, und das gilt vor allem von der Landschaft. Ihr schichtweiser Aufbau nach der Tiefe zu bedeutet eine Abkehr von Peruginos symmetrischem Talschema. Es vollzieht sich hier der Übergang zu jener neuen Landschaftsauffassung, wie sie sich Raffael während seines Florentiner Aufenthaltes unter Einwirkung der großen cinquecentistischen Neuerer, wie Lionardo, Michelangelo und Fra Bartolommeo aneignen sollte. Was diese erfahrenen Meister dem jungen Künstler zu bieten hatten, ergab sich aus unseren vorigen Betrachtungen. Der eintönige perugineske Landschaftstyp hat fortan keine Geltung mehr in Raffaels Werken. An Stelle der strengen Symmetrie tritt jetzt auf seinen Madonnenbildern die rhythmisch aufgelöste Symmetrie in Figuren und Umgebung. Die Szene schichtet sich allmählich in die Bildtiefe hinein, wobei der Mittelgrund durch geschickte Terrainüberschneidungen vereinfacht wird. Erst gegen den Horizont zu treten dann wieder jene kompositionell wertvollen, diagonal niedersteigenden Höhenzüge auf, die den Blick zentrieren und den Ausschnitt bildmäßig abrunden. Das neue Schema ist gewissermaßen bereits im Sposalizio vorgebildet, nur daß es sich jetzt noch darum handelte, die Bodenfläche des Pavimentes landschaftlich auszubauen. Die fortschreitende Entwicklung läßt sich am besten in den zahlreichen Madonnenbildern und heiligen Familien der Florentiner Epoche verfolgen, bei denen das allgemein Menschliche, von einem Hauch überirdischer Schönheit verklärt, so unvergleichlich hervortritt. Die Linie führt von der Madonna Terranuova und der Madonna im Grünen über die Madonna del Cardellino, die heiligen Familie aus dem Hause Canigiani, die sog. Schöne Gärtnerin, und die Esterhazy-Madonna nach der Madonna Alba.

Lionardo hatte bei der Madonna in der Felsgrotte und der Anna Selbdritt die neue kunstvolle Lösung gegeben: Die Figuren zentral einem gleichschenkligem Dreieck eingefügt. Möglichst reicher Bewegungsinhalt auf den kleinsten Raum zusammengedrängt. Die Gruppe wirkt nun als geschlossene Masse und hebt sich plastisch von der hoch hinaufreichenden dämmerigen Landschaft ab. Raffael machte sich dies Schema zu Nutze und verwertete es bei seinen Florentiner Madonnen in eigenen neuen Variationen. Die schöne Landschaft verrät in der liebevollen, individuellen Durchbildung das Studium der Florentiner, ohne jedoch den zarten Hauch umbrischer Stimmung eingebüßt zu haben. Die malerisch weiche Ferne, das Dunstige des silberigen Gewölks mögen auf Lionardos Errungenschaften in der Luftperspektive zurückgehen. So setzt sich der beschattete Mittelgrund auf der Madonna im Grünen (Wien, Hofmuseum) gegen den hellen Hintergrund ab[1], während die stille Ferne in weichem Sonnenduft verschwimmt. Mit den gleichen malerischen Gegensätzen rechnet der Meister bei der Madonna del Cardellino. Lionardos Errungenschaften in der Verfeinerung der Luftperspektive kommen hier besonders geschickt zur Verwertung. Anstatt der dichten, weißen Wolkenballen Piero di Cosimos gibt er feine, silberige Dünste, die das Himmelsblau sanft überschleiern. Ein wundervoller Lichtduft liegt über den fernen Bergzügen. Schlanke Bäumchen verdeutlichen das räumliche Hintereinander. Bei Fra Bartolommeo mag Raffael die Bedeutung der „Motivlandschaft" erkannt haben; seine Esterhazy Madonna in der Pester Nationalgalerie zeigt das Motiv einer antiken Ruine im Dienste kompositionellen Ausgleichs[2]. Gleiches Streben bekundet auch die Madonna Alba der Petersburger Eremitage. Die wundervolle Großzügigkeit dieser Komposition im Figürlichen wie in der Landschaft bekundet freilich schon die Nähe der römischen Epoche. Raffael hatte gelernt, seine fleißigen Naturstudien für die Hintergründe im Sinn geläuterter, von allem Zufälligen, Störenden befreiter Komposition zu verwerten. Um die Hauptfigur in der Landschaft hervorzuheben, legte er den Horizont tief, wie das Perugino bereits vielfach getan[3]. Die sanften Hügelkurven der Ferne laufen in Schulterhöhe zusammen. Das Haupt ragt königlich frei in die helle Luft empor und erhält dadurch einen besonderen Akzent. So hatte der Florentiner Aufenthalt Raffael den großen Wandel gebracht. Wie anders wäre sonst der gefühlvolle Umbrer auf den dramatischen Stil der Grablegung in der Galerie Borghese verfallen? „Der umbrische Schwärmer wird zum Maler der

---

[1] Ganz ähnlich wie auf Lionardos Anna Selbdritt.

[2] Vgl. **Guthmann** a. a. O. S. 422.

[3] Beispiele bei Perugino: Madonna, Perugia, Pinakothek; Triptychon, London, Nationalgalerie; Anbetung des Kindes, Florenz, Pitti.

großen dramatischen Szenen; der Jüngling, der mit der Erde nur scheue Fühlung zu nehmen wagte, wird ein Menschenmaler, der die Erscheinung mit kräftigsten Händen anfaßt; der zeichnende Stil Peruginos verwandelt sich in einen malerischen, und der einseitige Geschmack an der stillen Schönheit weicht dem Bedürfnis nach starken Massenbewegungen. Das ist der römische, männliche Meister."[1]

Aus den Sonderbestrebungen der verschiedenen Lokalschulen, die auf Raffaels empfänglichen Künstlergeist eingewirkt, zog der nach Rom übersiedelte Urbinate das Fazit in den großen Freskenzyklen des Vatikans und den Entwürfen für die Teppiche, womit Leo X. die Wände der Sixtinischen Kapelle zu schmücken dachte. Er entfaltet in diesen Werken einen neuen dramatischen, großdekorativen Stil. Das einzelne, mag es noch so treffend beobachtet und naturwahr dargestellt sein, verliert seine Sonderexistenz; es erhält nur noch Sinn und Bedeutung in Beziehung aufs Ganze, mit Rücksicht auf die geistige Grundidee. Die demokratische Koordination muß dem monarchischen Prinzip der Subordination weichen. Als ihr Beherrscher erhebt sich der Künstler über die Dinge. Das Historienbild rechnet mit starken Massenbewegungen, wie sie bereits im Quattrocento bei Ghiberti und Donatello im Relief begegnen[2]. Wieviel Raffael den Schöpfern der Südtür des Florentiner Baptisteriums und dem Paduaner Hochaltar auch immer verdanken mag, er hat alles in seinem Sinn umgewertet und gesteigert. Im Anschluß an das peruginеske Zentralschema seiner Jugendwerke schafft er sich einen neuen Typus zur Bewältigung von Szenen mit reicher Figurenentfaltung um einen inhaltlich gegebenen Mittelpunkt.

Bei der Disputa werden die um den Altar versammelten Figuren zu keilförmigen Massen zusammengefaßt, die gewissermaßen als Kulissen fungieren. Mit Hilfe der perspektivischen Gruppenverteilung und eines einfachen Stufenaufbaues versteht es Raffael, das Auge dem unteren Kulissenkontur entlang nach dem geistigen und formalen Zentrum hinzuleiten. Da jedoch die Figurenmasse nach der Tiefe hin in den sitzenden Kirchenvätern zusammenschrumpft und in ihrer konvexen Gesamtsilhouette ein zu aufdringliches Widerspiel des mächtigen Konkavbogens der himmlischen Versammlung gebildet hätte, so schließt Raffael die beiden unteren Figurenkulissen mit Landschafts- und Architekturteilen zusammen, welche die Gruppen nach oben ergänzen und zu den Bildrändern emporführen. Damit erst kommt Ruhe in die

---

[1] Wölfflin a. a. O. S. 74.

[2] Über Raffaels Verhältnis zu Ghiberti vgl. H. Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Leipzig 1902, S. 23 ff. — Den Beziehungen Raffaels zu Donatello ging W. Vöge nach; vgl. seine feinsinnige Untersuchung: W. Vöge, Raffael und Donatello. Straßburg 1896.

Komposition, besonders für die Fernansicht. Der Kontrast der beiden Bogenlinien bleibt im Prinzip bestehen, erscheint aber gemildert durch die Horizontaltendenz der unteren Zone. So tritt die Landschaft in ihrer neuen Bedeutung als dekorativer und räumlicher Ausgleich der Massen als Ganzes in den Dienst der figürlichen Komposition.

In der Schule von Athen hatte der Meister dann Gelegenheit, sich über die Beziehungen des Menschen zur Architektur als Raum im Sinne der Hochrenaissance zu äußern. Michelangelos Werke, deren Einfluß gerade in diesem Fresko deutlich zutage tritt, konnten ihm für das Architektonische keine Anregungen bieten; wohl aber Perugino, dessen stimmungsvoller Architektur in der Vision des hl. Bernhard wir bereits gedachten. Seine einfachen, geräumigen Hallen sind nicht mehr eine beliebige Verzierung, sondern als „wirkungsvolle Resonanz" gedacht. „Keiner vor ihm hat Figurales und Architektonisches so zusammen empfunden."[1] Raffael aber faßt alle diese Bestrebungen zusammen. Er leiht den neuen Raumideen Bramantes mächtigen Ausdruck in dem weiten, hohen Hallenbau, der die Vertreter der Philosophie, der weltlichen Forschung umschließt. Treffend sagt Wölfflin von dem monumentalen Raume mit den gewaltigen Wölbungen auf der Schule von Athen: „Der ruhige, tiefe Atem dieser Hallen teilt sich dem Beschauer mit."[2] Die Architektur übernimmt hier die Rolle jenes Kreises der Himmlischen auf der Disputa. Von dieser stammt auch das Stufenmotiv, nur daß es in der Schule von Athen erweitert und dem Innenraume logisch eingegliedert erscheint. Auf der so gewonnenen doppelten Bühne entwickelt Raffael seine Figuren, zu Einzelgruppen sinnvoll vereinigt, in aufgelöster Symmetrie. Die freie Rhythmik verhindert den Eindruck, als seien die Gestalten zu bestimmten Kulissenformen zusammengefaßt. Doch wird man in den Vordergruppen eine gewisse Diagonaltendenz nach der Mitte zu nicht verkennen dürfen. Die abwechslungsreiche Gestaltung der Silhouette ergab sich durch den neuen Bewegungsinhalt der Figuren. Den komplizierten Kurvengängen vorn stehen die vielen Senkrechten der Gestalten auf der Plattform oben entgegen. Die Isokephalie mußte behoben und die Hauptfiguren Aristoteles und Plato ihrer Bedeutung gemäß herausgehoben werden. Hier tritt nun die Architektur in ihre neue Funktion. Der letzte Hallenbogen umspannt, perspektivisch verkleinert, wie ein „Heiligenschein" die beiden Hauptfiguren und löst sie aus der Menge heraus. Aber erst der mächtige Widerhall des Bogens in den konzentrischen Linien der vorderen Gewölbe sichert dem akzentuierenden Motiv seine außerordentliche Wirkung, der freilich auch das Losgelöste der beiden klaren Silhouetten zustatten kommt. Genau in der Mitte zwischen Plato

[1] Wölfflin a. a. O. S. 75. [2] Wölfflin a. a. O. S. 94.

und Aristoteles, etwa in Hüfthöhe, vereinigen sich die perspektivischen Fluchtlinien der Architektur. Das geistige Zentrum wird somit zum optischen und zieht das Auge unmerklich, doch unwiderstehlich auf die Hauptfiguren. Die Vertikalen der tonnengewölbten Arme gliedern ihrerseits wieder die dichtgedrängten Scharen der Philosophen und ihrer Anhänger zu beiden Seiten. Durch einfache Gegensätze von Hell und Dunkel löst sich die Menge. Sie erhält Beweglichkeit und Rhythmus trotz gleicher Kopfhöhe. Mit feinstem Gefühl sind die einzelnen Gruppen der Stehenden mit den jeweiligen Architekturteilen als Hintergrund zusammen empfunden; man beachte die Zäsur in der Figurensilhouette zwischen den dunklen Wänden des gewölbten Armes und dem hellen Kuppelraum! Diese Raumempfindung erinnert fast an die späteren Architekturprospekte der Bühnenmalerei.

Hatte Michelangelo das Gewand und die Landschaft in ihren einfachsten Formen über die früheren Zufälligkeiten erhoben und im Dienst der Komposition einer einheitlichen Bildwirkung fähig gemacht, so greift Raffael in der Schule von Athen auch auf die räumliche Umgebung der Figur hinüber. Das feierlich Repräsentative seiner Gestalten widerhallt in der edlen, großzügigen Innenarchitektur. Diese hat gleichfalls das Zufällige, Akzessorische älterer Bildungen verloren. Sie wird, bis ins einzelne wohl durchdacht, zum unzertrennlichen Begleitmotiv der Figuren, zum Lebenselement der künstlerischen Komposition. Welch mannigfaltige Wirkungen Raffael dem neuen Architekturprinzip abzugewinnen wußte, zeigen die Innenräume auf den übrigen Fresken, der Stanzen. Es sei namentlich auf die Vertreibung Heliodors, die Messe von Bolsena und die Befreiung Petri hingewiesen. Die wuchtigen Architekturmotive — Treppenstufen und Hallen — klären und beruhigen die Komposition; sie trennen das Gegensätzliche, verbinden das geistig Zusammengehörige; sie verleihen erst dem Ganzen sicheren Halt, Schwung und rhythmischen Wohllaut. Am stärksten ist die Verwandtschaft in der Tempelhalle des Heliodor. Das Bogenmotiv wirkt in seiner Wiederholung höchst eindringlich, doch nicht majestätisch, wie in der Schule von Athen, sondern einengend, beunruhigend. Das rasche Aufeinanderfolgen der Liniengänge hat etwas Hastiges, Drängendes, wie das inbrünstige Gebet des Hohenpriesters. Diesen rein geistigen Vorgang, der die Wunderkräfte des Himmels auslöst und das dramatische Element ins Bild trägt, hat Raffael wie etwa in der Disputa ins Zentrum verlegt und architektonisch aufs nachdrücklichste betont. Die konzentrischen Konkaven der auseinandergedrängten Archivolten saugen die Worte der Mittelfigur gleichsam empor — der leere Raum über der Horizontale des Vorhangs ist dafür höchst wichtig — während jene der Philosophen auf der Schule von Athen in gemessenen Rhythmen klangvoll widerhallen. Die Mittelzäsur beim Heliodor wirkt auch auf die

Gesamtkomposition. So erst konnte das Plötzliche der himmlischen Rächer in vollster Wirkung gegeben werden. Als züngelte ein Blitz mitten durchs Gewölbe herab, so prallen die Randfiguren der zur Masse geballten Menge links zurück. Die Energie strebt in S-förmiger Kurve nach dem Zentrum hinauf und hinein, um dann, durch die Macht des Gebetes zur Wunderkraft verdichtet, in den Gestalten der himmlischen Rächer mit Sturmeswehen zur Vernichtung des Tempelschänders herauszubrausen. In der trefflichen Anordnung der flatternden Gewänder als Bewegungsausdruck, Massenausgleich und die Komposition zusammenschließendes Element folgt Raffael den Spuren seines großen Antipoden Michelangelo, von dem er möglicherweise auch das neue Kompositionsprinzip übernahm, wonach die Figurenmassen, in zwei Gruppen verteilt, nach den Bildrändern zu auseinandergerückt werden.

Die ruhige, klare Wirkung der Profilgegenüberstellung machte sich Raffael namentlich bei der Messe von Bolsena zunutze. Diese Auffassung war dem flächig großdekorativen Charakter des monumentalen Wandbildes weit angemessener, als jene im Borgobrand und der Krönung Karls des Großen hervortretende, welche die Bildtiefe stärker ausnützt.

Der schlichten Profilstellung der mit den Mauern zusammengehenden Wächter und des schlummernden Gefangenen verdankt die Mittelszene der Befreiung Petri ihre wohltuende Ruhe. Aber zu den formalen Vorzügen gesellen sich noch solche malerischer Natur. Es bedurfte nur eines Anstoßes in dieser Richtung, um den Umbrer in Raffael wieder zu erwecken. Die Lichtträume eines Gentile und Piero della Francesca sollten hier zur Wirklichkeit werden. Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade in der zweiten Stanze, wo bisher Fresken des Piero die Wände geziert hatten, Raffaels Neuschöpfungen dem malerischen Moment und speziell komplizierten Lichtwirkungen besonders Rechnung trugen. Bereits auf dem Heliodorfresko läßt Raffael im Hintergrunde Tages- und Kerzenlicht mannigfach ineinanderspielen und die blanken Marmorflächen geheimnisvoll aufleuchten. Die erstaunlichen koloristischen Qualitäten der Bolsenamesse sind schon längst auf den Einfluß des im Jahre 1511 nach Rom übersiedelten Giorgioneschülers Sebastiano del Piombo zurückgeführt worden. Bei der Befreiung Petri steht die Beleuchtung ganz im Dienst des Übersinnlichen. Mit genialer Sicherheit löst Raffael das Problem, mehrere Lichtquellen miteinander zu kombinieren. Hier wie immer zielte seine Kunst nicht etwa auf naturalistische Effekte; sein Stilgefühl verlangte nach harmonischem Ausgleich der Lichtwerte. Jeder der drei Raumabschnitte hat seine besondere Lichtquelle: Die stärkste Helligkeit in der Mitte; der mächtigen Engelgloriole rechts halten Fackel- und Mondlicht nebst den Reflexen auf der Panzerung und dem Frührot am Horizont das Gegengewicht. Um wieviel höher steht künstlerisch solch feinabgewogene Lichtführung,

der auch Rembrandt seine Triumphe verdankt, als der einseitige Lichtrealismus eines Caravaggio oder der Impressionisten! Übrigens lagen derartige Beleuchtungsprobleme zu Raffaels römischer Zeit in der Luft. Im Jahre 1514 weilte Lionardo gerade in Rom. Mochte auch der Papst unbegreiflicherweise seine Bedeutung nicht erkannt haben, so dürften doch die von ihm beschäftigten Künstler von dem Meister des Helldunkels wertvolle Anregungen empfangen haben. Jedenfalls bekunden mancherlei Stiche von Marcanton ein bewußtes Streben nach malerischen Lichteffekten[1]. Peruzzi schuf eine reizvolle Mondscheinszene (Endymion) im Salone der Villa Farnesina[2] und Sebastiano del Piombo gab seiner Pietà in der städtischen Sammlung von Viterbo durch die geheimnisvolle Mondlandschaft einen höchst stimmungsvollen Hintergrund. Im Sinn der Niederländer und vielleicht auch im Wettstreit mit diesen greift dann Giulio Romano das Lichtproblem auf, wie uns seine Tafelgemälde lehren[3]. Correggio aber faßt endlich diese Bestrebungen zusammen, um sie jener Vollendung entgegenzuführen, deren die italienische Kunst überhaupt fähig war.

Von den bisher besprochenen Innenräumen mit ihrer kompositionell bedingten architektonischen Gestaltung leitet der Bethlehemitische Kindermord (Stich von Marcanton) zur freien Natur über. Raffael beschränkt sich hier ausschließlich auf Architekturen: eine Kirche und turmartige Bauten, hoch hinaufgeschoben in die linke Bildecke als Massenausgleich zu den Figuren, und gegenüber eine Flucht von Häusern und Türmen, gleichfalls nach dem Rande zu ansteigend. Dazwischen ein vermittelnder Brückenbogen, der freilich etwas zu aufdringlich akademisch die Kurven der mordenden Schergen links und rechts weiterleitet und die turbinenartig um die Frau in der Mitte als Achse herumwirbelnde Komposition nach oben abrundet und zusammenhält. Der diagonal abfallenden Kulisse rechts, deren Kontur vom Gebüsch der oberen Bildecke über Körper, Mantel und Haar nach dem am Boden liegenden Körper des getöteten Kindes herabläuft, entspricht links eine Gegenkulisse. Ihre Diagonaltendenz tritt freilich weit weniger auffallend hervor, doch spielt dabei die massige Silhouette der Kirche und des Turms eine nicht unbedeutende Rolle[4].

---

[1] Beispiele bei Guthmann a. a. O. S. 434. Marcanton scheint übrigens von niederländischen und deutschen Meistern (Dürer) auch hinsichtlich der Lichtgebung inspiriert worden zu sein.

[2] A. Weese, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Leipzig 1894, S. 65.

[3] Vgl. H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. XVI, (Wien 1895), S. 356.

[4] Die Landschaft stellt sich als freie Vedute der Tiberinsel mit dem Ponte Quattro Capi dar, freilich im Gegensinn aufgenommen. Vgl. H. Egger, Codex Escurialensis,

Wie hier die Produkte der Menschenhand in der Natur von der Gesamtkomposition ihre bestimmte Rolle zugewiesen bekommen, so auch die Naturgebilde selbst in der eigentlichen Landschaft, etwa im Parnaß. Hierin ergeht sich Raffael freilich nur in Andeutungen; der Nachdruck liegt auf dem Figürlichen. An Stelle der abgestuften[1] architektonischen Bühne ist die Parnaßhöhe mit ihren seitlichen Abhängen getreten. Die Quelle der dichterischen Inspiration: der geigenspielende Apoll zentral angeordnet und tiefer als die um ihn gruppierten Musen. Ihre Scheitellinie senkt sich beiderseits nach ihm herab. Auch hier tritt die Zäsur als künstlerisches Kompositionselement in Wirkung. Aber sie genügte nicht, die Hauptfigur als Mittelachse entsprechend zu betonen. So greift Raffael zu den Lorbeerstämmchen mit ihren kugeligen Kronen, die den Hauptakzent auf die Gestalt Apolls verlegen. H. Wölfflin hat uns die wahre Bedeutung solcher scheinbar willkürlicher Zutaten klargemacht. Darnach haben auch die andern Bäumchen an den Seiten ihre bestimmte Funktion zur Klärung der räumlichen Beziehungen der Gruppen unter sich und zum Ganzen.

Sie bringen eine Diagonalbewegung in die Komposition. So erst empfinden wir das Vorgerückte der Figuren links und das Bildeinwärtsschreiten der Gestalten rechts oben neben den Musen. Die Bewegung leitet auf der oberen Bühne um die feststehende Mittelachse kreisförmig herum und pflanzt sich nach vorn weiter dem Beschauer entgegen. Die Schwächen der Komposition und Einzelbildung fallen für unsere Gesichtspunkte weniger ins Gewicht. Ohne das architektonische Prinzip der Landschaft würde das Bild der Klarheit ermangeln.

Anders natürlich gestaltete sich die Rechnung bei Szenen, wie der Begegnung Leos mit Attila[2], oder bei der Ostiaschlacht, wo die Landschaft als Ganzes in die Komposition einbezogen wird. Dort dient sie als Ausgleich der Massen. Den Ansturm der Hunnen verstärkt die mächtige, dunkle Bergsilhouette mit dem gespenstigen Feuerschein brennender Gehöfte, während die sanft absteigende Hügellinie über der Stadt die würdevolle Ruhe der Papstgruppe treffend symbolisiert. Bei den überirdischen Helfern kommen die flatternden Gewänder wieder zu voller Wirkung. In der Ostiaschlacht erhält die Gestalt des siegreichen Kirchenfürsten durch die Masse des Festungstores erst Gewicht und Bedeutung in dem wilden Knäuel der Kämpfenden. Die perspektivische Fluchtlinie der Schiffe bringt eine Diagonalrichtung ins Bild.

---

ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios. Wien 1906. Textband S. 43.

[1] Auch hier durch das einschneidende Fenster motiviert.

[2] Der Anteil Raffaels an dieser Komposition ist für unsere Betrachtungen belanglos.

Die landschaftliche Ferne ist nach Möglichkeit vereinfacht. Die Figuren schieben sich parallel zum Vordergrund zu einer dichten Kulisse ineinander.

Bedeutungsvoller als bei diesen letztgenannten Fresken ist die kompositionelle Funktion der Landschaft auf den Teppichkartons, besonders beim reichen Fischzug und der Übertragung der Schlüsselgewalt an Petrus [1].

„Die Landschaftslinien sind in bestimmter Absicht geführt", sagt Wölfflin, und er weist beim Fischzug darauf hin, wie der Uferrand genau dem aufsteigenden Gruppenkontur folgt. Der freigewordene Horizont markiert dann die wichtige Zäsur in der Komposition zwischen dem niedergesunkenen Petrus und Christus, dessen dominierende Gestalt durch einen weiteren Hügelzug noch stärker betont wird. Das Abschwellen der Berglinie, der Zug der Vögel und Wolken, alles nimmt sekundierend die Hauptbewegung auf. Die ruhige Wasserfläche mit dem hohen Horizont — ein Motiv, das dann auch in den Loggien wiederkehrt — bot den Figuren einen gleichmäßigen stillen Hintergrund. Zur Ausgleichung der Massen ist das Vordergrundsterrain ansteigend gegeben. Ähnlich verhält es sich bei der Szene „Weide meine Lämmer"! Die feingeschwungene Berglinie bereichert die Silhouette der Jünger, faßt die Gruppe zusammen und leitet auf den geistigen Mittelpunkt, auf Christus hin, den Raffael als den flüchtig Erscheinenden an den Bildrand hinausgerückt hat. Der Gipfel des Hügelzuges betont die Zäsur der Gruppe; die Jünger stehen als Masse dem einen Christus gegenüber. So wirkt die landschaftliche Ferne einerseits gliedernd, ja trennend; anderseits mit ihren durchlaufenden Linienzügen zusammenfassend und ausgleichend. Erst durch die hohe Bergsilhouette und die Herde erhält die Einzelfigur Christi das erforderliche Gegengewicht.

Der Kompositionstypus, den wir zur Gruppierung von Figurenmassen um einen gegebenen Mittelpunkt bei den großen Fresken der Stanzen kennen gelernt, äußert sich naturgemäß auch in den gleichzeitigen Tafelbildern Raffaels. Die in sich geschlossene Landschaft dient nur als Ausgleich und Verbindung der Gruppen. Diese selbst ordnen sich nach dem Prinzip der gekreuzten Diagonalen (Cäcilia, Vision Ezechiels, Galathea, Sibyllen, Kreuzschleppung); bei dem Madonnenbilde mit Heiligen zu Diagonalkulissen. Wichtiger aber erscheint der koloristische Umschwung, der sich unter dem Einfluß des Sebastiano del Piombo in diesen reifen Werken vollzieht. Wie eine Offenbarung des malerischen Prinzips mag Sebastianos berühmte Dorothea (heute im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum) auf Raffael gewirkt haben. Der Farbenzauber der Lagunenstadt, wie ihn Giorgione auf die

---

[1] Die kleinlichen Einzelheiten auf den ausgeführten Teppichen kommen auf Kosten der Gehilfen Raffaels.

Tafel zu bannen wußte, strömte ihm aus dem herrlichen Frauenbild des Schülers entgegen. Dieses wohlige Sfumato! dieses weiche Verschimmern der Töne! Abendlich rötet sich der Himmel über den Bergen draußen, abendkühl liegt das stille Tal. Über Wiesenhänge und Gemäuer huscht ein letzter goldener Sonnenstreif in die blauenden Schatten. Das Prinzip der „Motivlandschaft" kam hier wieder einmal trefflich zur Geltung; die Akzente sind mit Hilfe von Licht und Schatten geschickt verteilt. Wie nachhaltig diese venezianische Kunst auf Raffael wirkte, ersieht man aus seinen späten Tafelbildern. Darin verbindet sich seine florentinisch lineare Kompositionsweise mit der neuen malerischen Auffassungsart zu überaus glücklicher Wirkung. Eine gewaltige seelische Spannung scheint sich ausgelöst zu haben in einer Reihe von hochbedeutenden Werken, in denen der Meister dem visionären Erschauen einer höheren, schöneren Wirklichkeit Gestaltung leiht. Im Widerstreit der Naturmächte erscheint Maria dem Stifter auf dem Andachtsbilde, der Madonna di Foligno. Über der fernen Landschaft verziehen sich die Gewitterdünste. Als Symbol des Friedens wölbt sich der Irisbogen über der Stadt, deren helle Häuser im wiederkehrenden Sonnenschein aufblinken: Ahnungsvolle Ferne kündet die Nähe der himmlischen Erscheinung.

Bei der Vision des Ezechiel dann naht der Ewige im Rauschen des Sturmes, von gleißendem Gewölk umwallt. Ein gewaltiges Zeichen ewiger Macht und Schöpferkraft, daneben die Erde in Nichts versinkt. Unter der wuchtenden Wolkendecke taucht ein verlorener Streifen grünen Landes auf. Aus den wandernden Schatten hebt sich inselgleich eine dunkle Baumkrone. Ihr Maßstab gibt erst der Erscheinung ihre gewaltige Dimension — ein Kunstmittel, das die späteren Meister gern wiederholten. Ganz fern bricht ein jähes Leuchten durch die Wolkenballen: Dort offenbart sich dem Propheten der Unfaßbare. Die Nichtigkeit des Menschen gegenüber dem Ewigen verkörpert sprechend jene winzige Silhouette des Knienden, während ihr Maßstab anderseits das Räumliche der Landschaft erst zur Geltung bringt. Diese selbst ist ganz malerisch breit, ja flüchtig gegeben. Es ist der geheimnisvolle Augenblick, da die Wirklichkeit den Augen des Auserwählten entschwindet, während das Unbegreifliche zur Wirklichkeit wird. Bei diesem Werk ist das Landschaftliche ganz aus der Bildidee heraus konzipiert; sie überträgt in ihrer wolkenumhüllten Einsamkeit-Stimmung die geistige Verfassung des Propheten auf den Beschauer; sie reflektiert mit Hilfe rein malerischer Mittel den übernatürlichen Vorgang und erfährt dadurch eine Verselbständigung, die Rembrandts traumhafte Landschaftsvisionen vorherahnen läßt.

Raffaels letztes Werk, die Transfiguration, faßt alle seine künstlerischen Bestrebungen nach der formalen wie koloristischen Seite zu einem wunderbar einheitlichen Ganzen zusammen. Die Figurenmasse der unteren Bühne fügt

sich einem breiten Rechteck ein. Darüber ordnen sich die Gestalten der Oberbühne in Kugelform. Ein auch symbolisch bedeutsamer, überaus wirkungsvoller Kompositionstypus von echt raffaelischer Erfindung! Das gewissermaßen als Postament fungierende Rechteck erscheint durch eine Diagonalzäsur gespalten, die neben dem Abhang des Berges Tabor in ein weites ruhesames Tal ausmündet. So entsteht trotz der geringen Bühnentiefe eine starke Raumwirkung. Jene Zäsur scheidet zugleich die Gruppe der Jünger von dem besessenen Knaben und seinen Begleitern. Dem Diagonalzug entsprechend wird das Auge durch die Gebärden der Männer nach oben geleitet, wo der Verklärte in strahlender Lichtgloriole schwebt. Er ist der ruhende Pol, dem die Gestalten von Moses und Elias magnetisch zustreben. Unten das irdische Bangen und Fragen, oben die Ruhe weltentrückter Verklärtheit. Aber in den vom überirdischen Licht Geblendeten klingt der Affekt mächtig nach. Die beiden Apostel links verkörpern so recht die menschliche Erdenschwere; sie sind mit der Bergkuppe gleichsam verwachsen und nur durch das grelle Licht hervorgehoben. Die dritte Gestalt schnellt wie eine brandende Welle empor, um gleich wieder zurückzusinken. Die Energie aber strömt weiter auf Elias, durch die Baumkrone vermittelt, die gleichzeitig den Zwischenraum füllt und die Achsengegensätze mildert. Dekorativ gleich wichtig für die Komposition ist auch der Baum gegenüber. Hier oben ist das Übernatürliche nicht nur durch formale, sondern auch durch rein malerische Mittel — durch Farbe und Licht — aufs wirkungsvollste zur Geltung gebracht. Wie sich das weiße Gewand des Erlösers von dem weißen Gewölk abhebt, das bedeutet einen koloristischen Fortschritt über die Sixtinische Madonna hinaus. Die ferne Tallandschaft endlich in ihrem silbernen Lichtspiel verleiht der Szenerie durch ihre ruhigen, großzügigen Formen eine besondere Weihe. Rotes Abendlicht verglüht auf dem streifigen Gewölk und blinkt wie ein Leuchtfeuer durch das offene Stadttor auf der Höhe droben. Ein wunderbar packender Effekt![3]

In dieser unvergleichlich großartigen Schöpfung hat Raffael sein letztes Wort über die große Kunst des Cinquecento gesprochen. Er hat darin der Nachwelt sein Vermächtnis hinterlassen. Alle Kunstbestrebungen der älteren Epoche fließen hier zusammen. Komposition und Farbe, Lichtgebung und Stimmung vereinen sich zu jener reinsten Harmonie, die dem Gottbegnadeten in der Weihe seiner letzten Erdentage zu schauen vergönnt war. Alle künstlerischen Werte sind aufeinander abgestimmt; jeder Form, jeder Linie und Farbe kommt nur in Bezug auf das Ganze Sinn und Bedeutung zu. Alle Kunstmittel stehen im Dienst des Geistigen: der Idee. Hier waltet die gesetz=

[1] Vgl. das ähnliche Motiv auf dem Hintergrund der sog. Madonna mit dem Schleier im Louvre.

mäßige Komposition, die auch in der Landschaft nur ein Mittel erblickt zur Verwirklichung ihrer höheren Zwecke. Solche Kunst kennt keinen Zufall in der Natur. Die Welt der Erscheinungen ist nur der Ausfluß eines den höchsten Idealen zustrebenden Künstlergeistes. Mochte ein Rembrandt visionäre Vorgänge in dem elementaren Widerstreit von Licht und Finsternis in Erscheinung treten lassen, so gibt Raffael im Sinn des Südländers die malerischen Elemente im Gleichgewicht mit den formalen. Jener Ausblick aber in das abendliche Tal mußte den klassischen Meistern der „Idealen Landschaft" die Wege weisen.

Als Ergänzung zu Raffaels mehr eigenhändigen Werken sei noch auf den reichen Freskenzyklus in den Loggien hingewiesen, deren Komposition wenigstens auf Entwürfe des Urbinaten zurückgeht. Guthmann hält die ganze Anlage des Landschaftlichen in diesen Werken für willkürliche Erfindungen der Schüler Raffaels, speziell des Giovanni da Udine[1]. Indes ergibt sich aus einer genauen Nachprüfung des kompositionellen Gefüges, daß die Figuren in sehr vielen Fällen mit einzelnen Naturteilen direkt zusammenkomponiert sind, da ihr kompositioneller Wert eben durch diese „Versatzstücke" bedingt ist. Die daraus resultierende Gesetzmäßigkeit der Linienführung wird demnach als bewußte Absicht des Meisters der Skizzen zu betrachten sein. Von diesem Gesichtspunkte aus mag es sich auch verlohnen, den Kompositionsmitteln der biblischen Szenen nachzugehen. Wir beschränken uns auf einige Typen, denn in all jenen Fällen, wo das Landschaftliche nur als dekorative Folie hinter den Gestalten ausgebreitet erscheint, wird man die Umgebung als Zutat von Schülerhand erkennen müssen. Die gerade bei solchen Szenen hervortretende Kleinlichkeit und Phantastik der Naturschilderungen, die mitunter geradezu an niederländische Gepflogenheiten erinnert, wird uns verständlich, wenn wir hier die Hand des Giovanni da Udine annehmen, der vermutlich bei einem von Raffael beschäftigten vlämischen Meister, Giovanni, ausgebildet worden war[2].

Bei diesen Loggienbildern bot sich Gelegenheit, durch möglichste Einschränkung der Figurenzahl — es genügen zuweilen zwei oder drei — die Umgebung als Architektur oder Landschaft stärker heranzuziehen. Zuweilen tritt das Prinzip der Bolsenamesse bestimmend hervor, je nachdem sich die Gruppen in Seitenansicht, zu Kulissen geschlossen — eventuell unter Zuhilfenahme von Landschaftsteilen — gegenüberstehen. Der Kontur dieser Kulissen fällt von den Bildrändern nach der Mitte zu diagonal herab. Bei umfangreicheren Gruppen, etwa einem Schlachtgetümmel und dergleichen,

[1] **Guthmann** a. a. O. S. 443.
[2] Vgl. **Dollmayr** a. a. O. S. 286.

werden die Hauptrichtungsachsen nach dem Schema gekreuzter Diagonalen orientiert, wodurch die Komposition an Klarheit und Geschlossenheit wesentlich gewinnt. Michelangelo hatte in solchen Problemen die Wege gewiesen[1]. Die außerordentlich fein berechnete Akkommodation seiner Linien erstreckt sich ebensogut auf die Landschaft, wie auf die Figuren — und das war das Neue, worin ihm Raffael bereits in den Stanzen verständnisvoll zu folgen wußte. Sein Interesse an der Landschaft erschloß ihm neue künstlerische Möglichkeiten. Felsenhänge, Steinblöcke, Bäume, Architekturen, Geräte usf. müssen sich im Vordergrund dem Liniensystem der Figurenkomposition einfügen. So gleicht der Meister die Massen aus, hebt oder senkt nach Bedarf die Wagschale, verstärkt oder beseitigt die Symmetrie, verleiht der isolierten Einzelgestalt Gewichtigkeit, Halt und Akzent. Aber auch die landschaftlichen Formen des Hintergrundes beeinflussen die feinen Schwankungen der Kompositionswage: bald stärker, etwa durch den Richtungskontrast einer dominierenden Berg- oder Hügelsilhouette, bald leiser durch komplizierte Detailformen von Wäldern, Wegen, Gebäuden usf.

Bereits in der einzelnen Menschengestalt, die eine Kulissenbildung ausschloß, hatte Raffael wie seine Vorgänger in der Antike das geometrische Prinzip der sich kreuzenden Diagonalen angewandt. Er verwertete dabei die Errungenschaften Michelangelos, wie sie an der Sixtinadecke im Jonas (unter Zuhilfenahme der Putten), oder bei der Lybischen und Erythräischen Sibylle zutage traten. Wenn Raffael im ersten Fresko der Loggiendecke das schöpferische Walten Gottvaters durch einen Bewegungsakt in michelangeleskem Sinne gibt, so folgt er seinem Vorbild auch in der kreuzförmigen Verschränkung der Richtungsachsen, ja er geht hierin noch um ein Beträchtliches weiter[2]. Bei den nächsten Bildern werden bereits das Gewand, die Erd- und Baumsilhouette in die diagonalen Liniengänge hineingezogen. Zu einer Art von Diagonalkulissen schreitet Raffael dann in der Erschaffung Evas und im Sündenfalle fort. Bei ersterer Szene begrenzt der von der oberen Bildecke über den Baum und den Körper Adams herablaufende Kontur die linke Kulisse, während die andere über die drei Figuren nach rechts hin aufsteigt. Die Begrenzung ihrer Silhouette ergibt sich aus den Scheitelpunkten. Die Linie selbst wird abwechselnd von den Figuren und der Landschaft aufgenommen. Sie verläuft von links über den Hügelsaum und den rechten Unterarm Adams durch die Büsche der Ferne zu Eva hinüber und findet ihre Fortsetzung im ausgestreckten Arme Gottvaters, von dessen Nacken

[1] Vgl. die Erschaffung des ersten Menschenpaares; das Opfer der Söhne Adams (Hauptkulisse links); die Schande Noahs (Hauptkulisse rechts).

[2] Ähnlich auch in der Stanza d' Eliodoro die Haltung des Engels, der Petrus von den Ketten befreit.

die Büsche in die rechte Bildecke hinaufleiten. Diese Anordnung ist nicht zufällig; wir finden dasselbe Prinzip, nur noch komplizierter durch stärkeres Einbeziehen der Natur, auf dem nächsten Bilde sowohl, wie überhaupt mehr oder minder augenfällig bei sämtlichen Szenen der sog. Bibel Rafaels[1]. Ein lehrreiches Beispiel bietet die Szene, worin Josef seinen Brüdern den Traum erzählt. Links und rechts eine Diagonalkulisse aus Figuren und Erdreich zusammenkomponiert — man beachte den schräg gehaltenen Stab und die liegende Rückenfigur vorn, an deren Fußgelenk die divergierenden Achsen aufeinander treffen. Die Gestalt selbst wiederholt gewissermaßen die Form der Kulisse, zu der sie gehört und gibt der linken Seite das Übergewicht, da der Erzähler sich ihr zuwendet. Aller Ausdruck konzentriert sich in der Gruppe links. Die drei ruhigen Rückenfiguren rechts im verlorenen Profil sind lediglich des Kontrastes und Massenausgleichs halber da. Der kleine Josef in der Mitte würde trotz der Zäsur mit ihnen zusammengehen, wenn nicht die Palme hinter ihm als Akzent angeordnet wäre. Es ist das alte Prinzip, die Hauptfigur durch eine in die Augen fallende Silhouette aus der Menge herauszuheben. Öfters bedient sich der Meister dazu eines Baumes, wie schon im Traum des Ritters oder bei Apoll im Parnaß und den beiden Mädchen jener Szene der Loggien, worin Jakob Rahel erblickt. Anders wiederum werden beim Traum Pharaos die Hauptfiguren betont: Der Pfeiler hinter dem Thron erfüllt seinen Zweck ebensowohl, wie die breite, senkrechte Falte der Draperie über Josefs Haupt. Die Zäsur wird verstärkt durch das Bogenfenster, aus dem die schöne Landschaft, selbst wie ein Traumgebilde, hereinleuchtet. Wie stark die Naturformen eventuell der Figurensilhouette angepaßt werden zur Hervorhebung gewisser, für die Komposition wichtiger Liniengänge, das mag man aus Szenen, wie Adam und Eva bei der Arbeit, die Jakobsleiter, Jakob erblickt Rahel, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen usf., erkennen. Bei dem vorletzten Bilde erscheint das liebliche Mädchenpaar in seiner isolierten Stellung vor dem Hintergrundsbaum wie eine lauschige Insel in der sonnenschimmernden Landschaft[2]. Lag hier das Lyrische der Naturstimmung in der figürlichen Szene begründet, so fand der Künstler beim Quellwunder des Moses Gelegenheit, das Aufwallen der Erregung, des Schreckens und der Dankbarkeit, wie es sich, zur Übertreibung gesteigert, in den erhobenen Armen, besonders bei der vorderen Gestalt kund gibt, auch in der Natur fortklingen zu lassen. Die ungewöhnliche, zackige Bergform spricht hier deutlich; sie schließt zugleich

---

[1] Vgl. besonders die Sintflut; Abraham und die Engel; Gott erscheint Isaak; Isaaks Segen; Jakob und Rahel (Kombination mit gleichschenkeligem Dreieck); Moses am Dornbusch.

[2] Diese zeigt freilich jene niederländisch kleinliche Naturauffassung.

die Lücke zwischen den emporgereckten Armen (die uns erst das ängstlich-Geduckte des vordersten Mannes deutlich macht) und leitet als wichtiger Bestandteil der rechten Kulisse nach der oberen Bildecke in den kahlen Baumstrunk über, dessen fingerartiges, gespreiztes Geäst wie eine riesige Hand in die Lüfte greift und so die Gebärde des Erstaunenden gleichsam wiederholt. Solche Formverwandtschaft mag sich ganz instinktiv unter der Hand des Künstlers herausgebildet haben, sie zeugt jedoch von eingehenden Studien der sixtinischen Decke.

Ein Überblick über die Bibelfresken der Loggien läßt die Landschaft fast durchweg als farbig dekorativen, in den Hauptformen kompositionell bedingten Hintergrund der Figuren erkennen, der als ruhige Folie[1] bis über Scheitelhöhe hinaufzureichen pflegt. Von Peruginos Schlüsselverleihung in der Sixtina ging dies Motiv auf Raffaels Sposalizio über und fand dann im reichen Fischzug die vollendetste Lösung.

Neben Michelangelos Andeutungen erscheinen die Landschaften des Loggien-Zyklus außerordentlich reich, lieblich und sonnig heiter. Ein Vergleich mit den älteren Florentinern zeigt jedoch, wie sehr Raffaels Schultradition auf Vereinfachung der Formen ausging; erfordert es gelegentlich die Komposition, eine Stelle durch Details zu beleben oder hervorzuheben, so ergeht sich der Maler auch mit Behagen in Einzelheiten, ohne jedoch die etwas flüchtige und virtuose Mache zu verleugnen. Vereinfacht ist auch stets die Farbengebung[2], dabei zart und von geschlossener Wirkung; bald steinfarbig kühl, bald vom kräftigen Braun des Vordergrundes durch hellblaue Abschattungen zu weißlicher Ferne übergehend. Die drei Bildgründe sind im Gegensatz zu den meisten Venezianern und den späteren Niederländern (Brueghel, Bril) nicht farbig scharf voneinander abgesetzt, sondern allmählich ineinander übergeführt. Die Lichtgebung beschränkt sich auf die gebräuchlichsten Typen. Bald ist es die indifferente Helle bei durchsichtigem Gewölk, bald das goldene Leuchten des Sommertages oder die weiche Abenddämmerung, wenn der Horizont in Orange und Purpur erglüht. Selbst beim grellsten Sonnenlicht sind die Kontraste nie hart, wie etwa bei Bril, der sich doch nicht zuletzt von dem Urbinaten inspirieren ließ.

Raffaels Lebenswerk bildet den Endpunkt einer langen Entwicklungskette, die sich von Giotto ins Jahrhundert der Hochrenaissance herüberschlingt. Der Begründer der italienischen Malerei hatte bereits die hohen Ziele der monumentalen Kunst klar ins Auge gefaßt. In lapidarer Sprache berichtet er uns von den großen Ideen, die seine Künstlerseele durchfluteten. Allein

---

[1] Vgl. besonders die Findung des Moses.

[2] Diese kommt freilich ganz auf Rechnung der ausführenden Gehilfen Raffaels.

seine Sprache ist noch unentwickelt, ihr Wortschatz reicht für die späteren Anforderungen nicht mehr aus. Sie ringt nach feineren Differenzierungen und Charakterisierungen, nach Unmittelbarkeit und Lebensfülle. Was die späteren Giottesken erstrebten, hat das Quattrocento in seinen zahlreichen künstlerischen Dialekten verwirklicht. Die Zunge ist gelöst und verkündet unermüdlich die Schönheit und Eigenart der Welt. Aber unversehens waren aus dem langsamen Tropfenfall schwerflüssiger Prophetenworte muntere Bächlein geistvoller Konversation hervorgeplätschert, und wo bisher ein geruhiger Strom in wuchtigen Bogenzügen das Land durchströmte, da schäumten nun als übermütige Lenzboten die Schmelzwasser zu Tal, alles überrieselnd. Sie tränkten die Erde mit neuen Nährstoffen, die sie als heimatliche Gaben mitgebracht und bereiteten sie, die schlummernde Saat zum Leben zu wecken. Nun trat der Urbinate auf den Plan. Er gebot, ein Machthaber, den Fluten. Und die tausenderlei feinen Wasseräderchen rannen zusammen in einen ungeheuern, breiten und tiefen Strom, der sich ein neues Bett in dem verjüngten Lande grub. Und an seinen Ufern sproßte die Saat wie in den sieben fetten Jahren Ägyptens; da blühte und reifte empor das Köstlichste, was die dankbare Erde zu bieten hatte einem schönen, veredelten Geschlecht. Dieser Generation aber hat Raffael den Stempel seiner wunderbar harmonischen Eigenart aufgeprägt.

Vergegenwärtigen wir uns nochmals seine künstlerischen Errungenschaften, soweit sie für die künstlerische Ausbildung des Landschaftlichen von Bedeutung wurden. Wie in der Antike herrscht bei der Komposition das Zentralsystem vor. Handelt es sich nur um wenige Figuren, so werden diese meist um die Hauptgestalt als Spitze in Form eines Dreiecks gruppiert. Als halbe Dreiecke, mit den Spitzen gegeneinander geschoben, treten die Figurengruppen bei Massendarstellungen auf, wobei der Zusammenhang durch Ineinanderfügen der Richtungsachsen gewahrt wird (Grablegung). Zunächst tritt noch die Landschaft kulissenbildend hinzu (Disputa). Auf Michelangelos Vorbild, die Figuren zu Massen zusammenzuballen, gehen dann jene geschlossenen, zungenartigen Menschenkulissen zurück, die wir in den Stanzen und bei den Teppichen beobachteten (Heliodor, Tod des Ananias, Bekehrung Pauli). Vor der Sixtinadecke mochten Raffael all die Möglichkeiten in der Belebung und Ausdrucksfähigkeit der Materie aufgegangen sein. Die Bedeutung der „Windlinien“ in der Gewandung, zackiger Berge und knorrig wilder Baumsilhouetten konnte dem empfänglichen Auge des Meisters nicht entgehen. Er prägte diese Werte zu gangbarer Münze um und fügte neue, eigene hinzu, indem er das Verhältnis des Menschen zum Raum — zum begrenzten, nicht zum ideellen wie Michelangelo — im Sinn des Cinquecento festlegte und die Architektur im Dienst der geistigen Idee zu einem hochwichtigen

Kompositionsfaktor ausgestaltete (Schule von Athen, Heliodor 2c.). Zu ähnlicher Bedeutung verhalf er auch der Landschaft, der er, ganz im Gegensatz zum Meister der Sixtinadecke, nicht nur volles Verständnis, sondern auch warmes Interesse entgegenbrachte. Die Landschaft ist wesentlich mitbeteiligt bei der Gesamtkomposition; sie begleitet den figürlichen Vorgang mit ihren Hauptmotiven, sie nimmt teil an den führenden Liniengängen zur Abrundung und Klärung der Massen, zur Herausarbeitung des dramatischen Momentes im Sinn der geistigen Idee. Dabei treten einzelne Naturbestandteile, wie Felsen, Bäume, Berge, Architekturen, Wolken usw. gleichsam als „Versatzstücke" in eine Art Abhängigkeitsverhältnis zu den Figuren. Die Silhouetten werden einheitlich zusammenempfunden, die Überschneidungen peinlich beachtet. So schließt sich das Ganze zu einem festen Gefüge zusammen. Zuweilen breitet sich die Landschaft auch als mehr dekorative Folie mit hohem Horizont hinter den Figuren, sie ist dann häufig Trägerin koloristischer Stimmungswerte. In Farbe und Licht spricht sich die Bildidee auch im Milieu aus. Das Übersinnliche tritt gerade in den koloristischen Werten und in der Lichtgebung überaus packend in Erscheinung, jedoch nie einseitig, da das Formale der Komposition zugleich wesentlich mitspricht. Aus dem Vielfältigen, Willkürlichen schwingt sich Raffaels Genius auch in den Landschaftsdarstellungen zum Einfachen, Geläuterten, Gesetzmäßigen auf. Er hat den großen Stil der „idealen Landschaft" gefunden, mochte er auch die Natur lediglich als geisteswürdige Umgebung seines über die engen Schranken armseligster Menschlichkeit emporgehobenen Heroengeschlechtes betrachten. Zwischen den extremen Richtungen der toskanischen Stilisten und der Koloristen aus der Lagunenstadt steht er, ein Vermittler, nicht als der „Jehovah einer Welt", sondern als ihr Ordner. In seiner Nähe verstummen alle Dissonanzen vor den wogenden Rhythmen einer einzigen, schönheitstrunkenen Melodie.